Geschichte

der deutschen Literatur

im neunzehnten Jahrhundert.

Geschichte

der

Deutschen Literatur

im neunzehnten Jahrhundert.

Von

Julian Schmidt.

Zweite, durchaus umgearbeitete, um einen Band vermehrte Auflage.

Erster Band.

Weimar und Jena in den Jahren 1794 bis 1806.

London. Williams & Norgate. Leipzig. Friedrich Ludwig Herbig. Paris. Albert Franck.

1855.

An

Moritz Haupt.

Der nächste Zweck eines jeden Schriftstellers ist, die Nichtwissenden zu belehren und zu fördern; zugleich aber möchte er den Beifall der Kenner gewinnen, die, wenn sie aus seinem Buch nichts Neues erfahren, doch an der Darstellung Interesse finden. Da selten ein Verfasser in der Lage ist, sich von der unmittelbaren Wirkung seines Buchs Rechenschaft zu geben, und da die öffentlichen Urtheile zum größten Theil von Unberufenen ausgesprochen werden, so denkt er sich in der Regel eine bestimmte Persönlichkeit als sein ideales Publicum; und so habe ich bei dieser Umarbeitung an Sie gedacht.

Die erste Ausgabe hatte ich in dankbarem Andenken der Danziger Friedensgesellschaft zugeschrieben, die in dem Vorposten Deutschlands gegen die östliche Barbarei durch ihre unermüdliche aufopfernde Thätigkeit die geistige Bildung auf das erfreulichste fördert.

Was mich an dem äußern Erfolg der ersten Ausgabe hauptsächlich erfreut, ist die Ueberzeugung, die ich daraus gewonnen habe, daß die von mir vertretenen Grundsätze doch einen ziemlich ausgedehnten Anklang finden: denn die Vertretung dieser Grundsätze war mein Hauptzweck; es kam mir weniger darauf an, ein historisches Gemälde zu entwerfen, als gegen die schädliche Wirkung der modernen Schöngeistigkeit auf unser Leben zu protestiren, den Grund dieser Verirrung nachzuweisen und auf den richtigen Weg hinzudeuten.

Das πρωτον ψευδος unserer Kunstbildung ist die falsche Voraussetzung, das Ideal sei ein Feind der Wirklichkeit. In der classischen Zeit, wo die Künstler in der That an Bildung und künstlerischem Sinn der Masse bei weitem überlegen waren, trat das Bedenkliche dieses Grundsatzes weniger hervor; da aber die Kunst seitdem fortgefahren hat, in stofflosen Stimmungen und Eingebungen zu schwelgen, so hat sich das Verhältniß umgekehrt: diejenigen, die sich als die Propheten des Zeitalters geberden, stehen an Sinn für das Schöne, an Einsicht in das Leben und, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, an Rechtschaffenheit weit hinter jener Schicht des Volks zurück, die man nicht genau umschreiben kann, die ich aber mit dem Chor der alten Tragödie vergleichen möchte. Der Ausdruck dieser Schicht, der gesunde Menschenverstand, d. h. der unreflectirte Besitz der in der Nation fertig daliegenden Masse von Urtheil und Erkenntniß, ist heute den angeblich inspirirten und genialen Persönlichkeiten überlegen. In den Zeiten Goethe's und Schiller's war das nicht der Fall, darum ernteten damals die Vertreter des gesunden Menschenverstandes mit Recht Spott und Schande ein.

Der kritische Zweck bleibt mir auch heute noch die Hauptsache; allein ich glaube, daß er sich mit der historischen Darstellung vereinbaren läßt. Die vorliegende Ausgabe ist ein Versuch dazu, und wenn sie auch streng an den alten Principien festhält, so kann man sie doch als ein völlig neues Werk ansehen.

Ich habe mich bemüht, die Erscheinungen der Literatur aus sich selbst heraus und in ihrem ganzen Umfange zu würdigen; zu diesem Zweck mußte ich weiter zurückgehen. Wenn die frühere Ausgabe mit der Periode des Verfalls anhub, so schließt die gegenwärtige die Blüthezeit unserer Literatur mit ein. Zwar habe ich nicht verschweigen dürfen, daß schon in dieser Blüthe der Keim der spätern Verderbniß enthalten war, allein ich glaube doch gezeigt zu haben, daß jene Periode eine andere Stimmung erregen muß, als die Anschauung unserer heutigen schönen Kunst.

Die Belletristik, die heute zum großen Theil nichts weiter ist, als eine Coterie unreifer Talente, pflegt den Kritiker, der ihr das ins Gesicht sagt, des Pessimismus zu beschuldigen; sie ist aber im Gegentheil selbst

pessimistisch, denn sie verleumdet den Inhalt des deutschen Lebens, der doch immer noch sehr respectable Seiten enthält, in seinen schönsten Erscheinungen, und der Kritiker muß dem Volk erst die Augen öffnen „für die tausend Quellen neben dem Durstenden in der Wüste".

Es gab eine Zeit, wo man sich die Zukunft der Nation nur durch den Glauben vermitteln konnte, das heißt durch den Wunsch und die Sehnsucht. Auch jetzt ist die Lage der Dinge noch keineswegs so klar, daß man mit mathematischer Sicherheit auf die Verwirklichung der Idee bauen könnte. Viele Illusionen sind wir los geworden, aber die Zustände selbst haben an Klarheit nicht gewonnen.

Ein positiver Trost ist es, daß trotz des bösen Willens der Einzelnen und der Parteien die sittlichen Einrichtungen unsers Volks noch auf festem Boden ruhen. Auch hier macht sich die immanente Vernunft der Dinge geltend, das Resultat eines gesunden geschichtlichen Lebens. Bei weitem wichtiger aber für die Rechtfertigung jenes Glaubens ist die unmittelbare Anschauung tüchtiger und gesunder Charaktere, die uns belehrt, daß auch in dieser Beziehung das Ideal der Wirklichkeit nicht entgegengesetzt ist. Der Lebensmuth, dessen der Schriftsteller heut mehr bedarf, als je, stärkt und erfrischt sich nur in einem Kreise, der ihm seine Ideale versinnlicht. Wir hatten das Glück, in Leipzig in einem Kreise zu leben, der uns handgreiflich überführen konnte, daß, was man von der Ehrlichkeit, Standhaftigkeit, dem Edelmuth und der Aufopferung des deutschen Volks erzählt, nicht blos ein Ausfluß lyrischer Stimmungen ist. Solche Kreise giebt es gewiß überall im deutschen Volk, und sie bilden die unsichtbare Kirche, in der und für die man lebt, die den Glauben und den Muth des Einzelnen mit dem Gesammtleben des Volks vermittelt. Die Ritter vom Geist, die den Zauber ihrer Persönlichkeiten nur durch gegenseitige Verhätschelung zur Geltung bringen, mögen sich in Coterien vereinigen; wem es um die Hingebung für die Sache zu thun ist, bedarf des äußern Bandes nicht, er sieht jene unsichtbare Kirche in dem Kreise, der ihn zunächst umgiebt und ihn fördert, indem er ihm das Gefühl der objectiven Achtung einflößt. Solche sittliche Einflüsse auf den Schriftsteller sind unschätzbar, und das ist

der zweite Grund, warum ich Ihnen dieses Buch zuschreibe. Möge die Gemeinschaft der unsichtbaren Kirche, der wir angehören, auch die persönliche Beziehung stärken und festigen, die an Wärme und Innigkeit nicht verliert, weil sie auf dem solidesten aller Gefühle beruht: der Achtung vor einer starken Manneskraft, die um der Sache willen sich selbst verleugnet.

Leipzig, den 1. September 1855.

Julian Schmidt.

Aus der Vorrede zur ersten Ausgabe.

Eine Geschichte unserer neuesten Literatur kann in einer streng objectiven Form noch nicht gedacht werden. Der künftige Geschichtschreiber wird Vieles, was wir heute in den Vordergrund stellen müssen, in seinem nach größerm Maßstab entworfenen Bilde zurückdrängen, und eine Zeit, die sich von unsern Thorheiten ganz frei gemacht, wird vielleicht die Leidenschaft gar nicht mehr verstehen, mit der wir heute dieselben bekämpfen. Die Einbildung, außerhalb der streitenden Gegensätze zu stehen, wäre die schlechteste Voraussetzung für einen Geschichtschreiber der Gegenwart: wir müssen zunächst an unsere Zeitgenossen denken, erst in zweiter Linie an die Nachwelt oder an die leidenschaftlose Wissenschaft.

Ein literarhistorisches Werk, das für unsere Zeit Nutzen stiften will, muß eine unerbittliche Kritik ausüben. Die Sünden unserer Poesie bleiben nicht blos im Bereich der Kunst, sie haben auf unsere sittlichen Grundsätze, auf unsern Instinct, auf unsere Ideale, ja auf unsere Geschichte den unheilvollsten Einfluß ausgeübt. Leidenschaft der Kritik ist nicht nur erlaubt, sondern am Ort, wenn sie nur ihr eigenes Maß kennt. Die Kritik wird keinen Genius hervorbringen, aber sie kann und soll dem Genius die Bahn rein halten. Noch stehen, trotz alles scheinbaren Wech-

sels in den Formen, die Principien des Wahren, Guten und Schönen unerschütterlich fest, an denen wir ermessen können, was wir verfehlt und was wir erreicht haben. Freilich, wer wollte so kühn sein, in dem Dienst dieser Ideen sich als unfehlbar darzustellen! Aber warme, hingebende Liebe für sie und Unsträflichkeit des Gewissens soll der Kritiker wie der Geschichtschreiber mitbringen; Beides nehmen wir für uns in Anspruch. Und wenn wir ehrlich unsere Urtheile geprüft haben, kann es uns am wenigsten einfallen, uns nach den Meinungen und Sympathien der vielköpfigen Menge umzusehen, die als Ganzes völlig urtheilslos ist.

Durch eine strenge Kritik erreichen wir es nicht nur, den wahren Principien Bahn zu brechen, sondern, was ebenso wichtig ist, die großen Erscheinungen unserer Literatur aus dem Schutt der Mittelmäßigkeit herauszugraben, der sich um sie angehäuft hat und sie dem Blick entzieht. Es kommt nicht selten, und gerade bei bessern Naturen vor, daß sie zwar instinctartig herausfühlen, wie oft das Volk seine Liebe an Unwürdige verschwendet, daß sie aber doch schmerzlich davon berührt werden, wenn man es offen heraussagt. Es ist auch an sich ein schöner Zug, daß das deutsche Gemüth in einer Zeit, wo es durch schwere Enttäuschungen niedergedrückt und an sich selber zweifelhaft gemacht ist, sich mit einer gewissen Aengstlichkeit an das Vaterland anklammert, wie an eine kranke Geliebte, und keines von den liebgewordenen Erinnerungszeichen aufgeben mag, wie werthlos es auch sei. Aber wir sind noch nicht so arm an wahrer Größe, daß wir zu bewußten Illusionen unsere Zuflucht nehmen dürften, als ob es unserer Sehnsucht zu lieben an Nahrung fehlte: wir suchen sie nur da, wo sie nicht zu finden ist, und für das Naheliegende sind unsere Augen verschlossen. Auf die verborgenen oder gering geachteten Schätze des deutschen Geistes die erschlaffte Aufmerksamkeit hinzulenken, ist einer der vornehmsten Zwecke dieser Blätter.

Wenn wir gegen unsere Nationalliteratur gerecht sein wollen, so dürfen wir sie nicht auf die eigentliche Poesie beschränken. Seit Schiller's Tod haben unsere poetischen Leistungen nur einen zweifelhaften Werth; in dem literarischen Leben, als Großes und Ganzes betrachtet, sind wir aber

viel weiter gekommen. Dieselbe Naturkraft des Volks, die zu Goethe's und Schiller's Zeit in der Poesie so herrliche Blüthen trieb, hat sich später anderer Richtungen des Geistes bemächtigt; in diesen müssen wir sie aufsuchen, um zu zeigen, daß sie keineswegs erloschen, nicht einmal im Abnehmen ist. Aber nicht das stille Fortleben und Schaffen der Wissenschaft liegt in unserer Aufgabe, sondern nur die frei schaffende Genialität, oder was dasselbe sagen will, der Instinct für's Wesentliche, der neue Bahnen bricht. Auch durch die bescheidene Skizze, die wir hier nur geben können, hoffen wir jenes Gefühl der Freude und Verehrung wenigstens anzudeuten das uns die deutsche Wissenschaft einflößt, das der Nation wieder zu Gute kommen muß, das uns zeigt, wir sind noch nicht jenes Volk zerfahrener, blasirter Schöngeister, zu dem unsere unreifen Poeten uns machen möchten.

Weiter ab von unserer Aufgabe liegt das politische und das gesellschaftliche Leben, sowie die schönen Künste. Dennoch findet ein zu inniger Zusammenhang statt, als daß wir es umgehen könnten, wenigstens gelegentlich auf den gegenseitigen Einfluß hinzudeuten. Da es vor Allem darauf ankommt, den innern sittlichen Kern des deutschen Geistes bloßzulegen, und da dieser sich in der modernen Literatur nur sehr unvollständig entwickelt hat, so müssen wir zuweilen die andern Seiten zu Hülfe nehmen. — —

Leipzig, den 7. März 1853.

Julian Schmidt.

Erster Band.

Weimar und Jena in den Jahren 1794 bis 1806.

Der euch das Kreuz mit Rosen umwunden,
Hat er vor euch nicht Gnade gefunden?
Nein, ihr seid stolz, am nackten zu hangen.
Laßt mir das Kreuz, von Rosen umfangen!
Rückert VI, S. 112.

Erstes Kapitel.

Wiederaufnahme des griechischen Kunststils.

Daß wir in Deutschland ein classisches Zeitalter der Literatur gehabt, mit einem bestimmten Anfange und einem bestimmten Ende, darüber ist alle Welt einig; selten aber legt man sich die Frage vor, wie lange es eigentlich gewährt habe. Mit einiger Verwunderung wird man finden, daß es noch nicht einmal ein Menschenalter umfaßt.

Man hat aus alter Zeit die Vorstellung von gewissen Schriftstellern, die man unsere Classiker nennt. Dazu rechnet man unter andern Klopstock, Wieland und Herder.*) Wenn man aber unter einem classischen Werk dasjenige versteht, welches in einer vollendeten Form den reichen und bedeutenden Inhalt einer Culturepoche der Nachwelt überliefert, so wird man kaum eins der Werke dieser drei Schriftsteller ein classisches nennen. Vor Lessing's Genius wird die Bewunderung immer größer werden, aber seine Schriften gehören nicht einer fertigen, sondern einer werdenden Periode an und tragen alle Spuren eines mühevollen Strebens, das sich und Andern eine neue Bahn eröffnet. So bleiben nur Goethe und Schiller übrig. Allein Schiller's Jugendwerke, so geniale Einzelheiten sie enthalten, sind in einer Form geschrieben, die heute jedem leidlich gebildeten Studenten zu verbessern leicht sein würde. Von Goethe's Werken gilt das nicht; sie tragen von der frühesten Zeit an das Gepräge einer harmonisch vollendeten Seele. Aber er stand allein, und seine Werke haben keinen innern objectiven Zusammenhang. Folge und Zusammenhang tritt in die schöne deutsche Literatur erst ein, als Goethe und Schiller sich verbinden; sie hört auf mit Schiller's Tod. Das Bündniß der beiden Dichter fällt ins Jahr 1794, es dauerte also gerade elf Jahre; und diesen Zeitraum müssen wir als unsern classischen bezeichnen, d. h. als denjenigen, in welchem die hervorragenden Geister der Nation in einer innern nothwendigen Beziehung

*) Neuerdings haben die Buchhandlungen Cotta und Göschen auch Thümmel, Platen und Pyrker in den Stand der deutschen Classiker erhoben.

zu einander stehen, in dem ihre Schriften den höchsten Ausdruck der deutschen Bildung enthalten und in dem die Form diejenige Vollendung erhält, die der deutschen Sprache überhaupt möglich ist.

Wir können diese Periode noch in einem andern Sinn classisch nennen: sie ist ganz und ausschließlich auf das Studium der alten Classiker basirt. Sie war nicht für die Masse des Volks berechnet, diese hatte ihre eigenen unclassischen Schriftsteller; sie war nur der feinsten Bildung zugänglich: sie war eine Treibhauspflanze, die augenblicklich untergehen mußte, sobald die Constellation aufhörte, die sie hervorgerufen.

Als die französische Revolution ausbrach, fand sie in Deutschland keinen Staat vor, der ihr einen bestimmten Widerstand entgegensetzen, kein Volk, das zu ihr in ein bestimmtes Verhältniß treten konnte. Preußen versuchte noch ein Mal die Erinnerungen des alten Fritz hervorzurufen; es kam bald davon zurück, und nun erfolgte eine Reihe unwürdiger Intriguen, bis Deutschland endlich den fremden Eroberern in die Hände fiel. In dieser Zeit, wo kein Verhältniß sicher war, der Boden schwankte, die Zukunft dunkel drohte, wo man einen Tag in den andern lebte, wo selbst die Existenz Deutschlands in Frage stand, machte man den Versuch einer Poesie, die keinen andern Gegenstand haben sollte, als sich selber.

Die Dichter und Philosophen, die in der herrschenden Militärverfassung der größern Staaten keinen Raum fanden, die noch kurz vor seinem Tode der große Friedrich mit souverainer Verachtung behandelte, erlangten ein Asyl in Weimar und Jena. Im strengsten Sinn des Worts war eine kleine Stadt die Residenz der Literatur, die seit dem Bündniß zwischen den beiden Rivalen ziemlich despotisch regiert wurde. Die herrschenden Dichter stellten an ihr Volk das Verlangen, es sollte sich einen ganz neuen, fremdartigen Inhalt gefallen lassen, es sollte seine bisherigen Vorstellungen und Gewohnheiten abwerfen und empfinden, wie man in Griechenland empfunden hatte.

Um diesen Gegensatz der neu aufblühenden Dichtkunst gegen den realen Inhalt des deutschen Lebens zu verstehen, muß man die wirklich vorhandenen Stoffe ins Auge fassen, die sich ihr darboten.

Das historisch-politische Leben Deutschlands war in der Mitte des 18. Jahrhunderts ohne allen wirklichen Inhalt, aller Ehren bar und von dem Volk völlig getrennt; nur in einzelnen abgelegenen Gegenden hatten sich naturwüchsige Zustände erhalten, welche man durch „patriotische Phantasien" idealisiren durfte. Die einzige große geschichtliche Gestalt, der Held des siebenjährigen Krieges, gehörte zu sehr der französischen Bildung an, und galt einem Theil Deutschlands als Feind, und die Reichstage, Reichskammergerichte, die Hofscandäle und der Beamtendruck, der Kamaschendienst und die kleinen diplomatischen Intriguen, das alles war so hohl und kläg-

lich, daß es kaum der Satire einen Stoff bot. Wer historischen Sinn hatte, bemühte sich um das Verständniß der Engländer und Franzosen. In den Flugschriften für oder wider den Fürstenbund und ähnliche Richtigkeiten konnte man eine freudige vaterländische Gesinnung nicht entwickeln; an ihnen konnte also die Poesie keine Nahrung finden.

Mit dem gesellschaftlichen Leben Deutschlands stand es nicht besser. In den vornehmen Kreisen herrschte ausschließlich der französische Geschmack, ja die französische Sprache. Die sogenannte gute Gesellschaft hatte überall das Bewußtsein ihrer Nationalität, ihre überlieferten Formen, Sitten und Vorurtheile aufgegeben, um sich zu der Höhe der französischen Bildung aufzuschwingen, und ein deutscher Baron kannte keinen höhern Lebenszweck, als sich in Paris durch tölpelhafte Nachäffung französischer Liederlichkeit lächerlich zu machen. Das Bürgerthum hatte durch die polizeiliche Bevormundung und durch die stehenden Heere seine Selbstachtung, durch den Pietismus seinen Lebensmuth verloren. Der gemeinste Subalternbeamte galt ihm als ein höheres Wesen, und wer für irgend eine Bibelstelle eine neue Auslegung fand, war ihm ein Prophet. Sich in die untern Schichten des Volks zu vertiefen und dort die Reste der alten Ueberlieferung aufzusuchen, um durch die Vermittelung der Volkslieder, Sagen und Mährchen allmälig bis zu Thor und Odin zurückzudringen, daran konnten unsere Dichter um so weniger denken, als diese Volksschichten noch gar nicht entdeckt waren. Der Staat war dem gedankenlosesten Materialismus verfallen, und das Privatleben in unschöne und unsittliche Formen verstrickt: nachgeahmte Frivolität und pietistische Befangenheit, hochmüthige Sonderung der Stände und wetteifernde Kriecherei vor jedem Vornehmen, Bornirtheit in den Anschauungen und Toleranz gegen jede Widersinnigkeit, aufgeblasener, nüchterner Rationalismus und Unfähigkeit, irgend einer energischen Gemüthsrichtung Widerstand zu leisten, eine conventionelle Sittlichkeit, die durch drittehalb theologische Jahrhunderte entnervt war, und eine liederliche Aufklärung, an der alle Poesie zu Grunde ging. Man studire die Sänger und Propheten dieses Spießbürgerthums, und man wird erstaunen über diese gefügige Moral, die sich als Tugend spreizt, über diese Unzüchtigkeit der Empfindung, die den Adel der Natur in Anspruch nimmt, über diesen gänzlichen Mangel an Ernst, Bestimmtheit, Kraft und Lebensmuth. Diese Zustände muß man sich lebhaft vorstellen, um den Eifer zu begreifen, mit dem die Idee der individuellen Natur von der Dichtung, die Idee der absoluten Pflicht von der Philosophie diesem siechen, zugleich unsittlichen und unkräftigen Wesen entgegengestellt wurde. In der weichen Empfindsamkeit Werther's und in dem wilden Trotz der Räuber lag ebensoviel Berechtigung, als in dem stolzen, finstern Ernst der Kantischen Philosophie. In unsern Tagen tritt uns die Willkür der Empfindung, die sich selber an-

betet, von allen Seiten her so zudringlich entgegen, daß wir leicht vergessen, wie unsere Vorfahren mit ganz anderm Recht dichteten, was man jetzt ihnen nachstammelt. Damals mußten sie es dem Herzen, das zwischen dürren Verstandesabstractionen und hohlen Formeln verkümmerte, wie eine neue frohe Botschaft verkünden, daß es das Recht habe, auf eigene Weise zu schlagen und sich in seiner Freiheit, in seinem Gegensatz zur Welt zu empfinden; damals war es eine Kühnheit, Gestalten zu ersinnen, wie Werther, Karl Moor, Faust, Marquis Posa, Tasso, denen die Alltäglichkeit des bürgerlichen Lebens eine Qual war, wenn sie ihm vorläufig auch nur ein dunkles Gefühl entgegensetzen konnten, ein ganz gestaltloses Ideal, eine innere Gährung, die sie trieb, sie wußten selber nicht wohin. Die Individualität empörte sich gegen die Fesseln einer Convenienz, durch welche die Sittlichkeit sich an äußere Formen verkauft hatte und geistlos geworden war; mit dem Ungestüm einer ursprünglichen, aber ungebildeten Empfindung widerlegte sie durch das Recht der Natur die Anforderungen der sittlichen Welt, und kehrte gegen die Tendenz, zu verallgemeinern, das Besondere abzuschleifen, das Einzelne, Unergründliche, Unsagbare, die subjective Eingebung als die Wahrheit des Lebens heraus. In der Dichtung wurden Titanen geschildert, welche mit der Gewalt ihrer Leidenschaft die Alltagswelt zertraten, oder empfindsame Seelen, die, in das Netz des Bestehenden verstrickt, in stillem Schmerz verbluteten.

Diese Heiligung der Natur oder des Instincts fand ihre Nahrung in den letzten Resten der christlichen Religion. Wie tief war seit dem letzten Jahrhundert die große historische Erscheinung des Protestantismus herabgesunken! Die Rechtgläubigen hatten sich in Streitfragen verloren, die mit den Rabbulistereien der Advocaten und mit der Casuistik der Jesuiten wetteiferten. Als der Rationalismus aufkam, wurde es nicht viel besser, denn diese modernen Gottesgelahrten hatten zwar das ehrliche Bestreben, sich ihren Gott und ihren Heiland so gescheidt auszumalen, als sie es selber waren, aber damit wurde ihr höchstes Wesen doch im Grunde nur ein Spießbürger ihres Gleichen. Eine Befriedigung für das aufgeregte Gemüth und für die Phantasie bot die Religion nirgend, und darum fanden sich gefühlvolle Seelen getrieben, die Kirche überhaupt zu verlassen und entweder in ihrem Kämmerlein unausgesetzt zu beten und zu seufzen, oder sich zu irgend einer Brüdergemeinde zu vereinen, um in gesteigerter Inbrunst die Erscheinung des Herrn herabzuflehen. Schuster und Schneider gingen voran, Grafen und Herren folgten, und auch die Theologen blieben nicht aus; es kamen sehr starke Erleuchtungen vor, man dichtete Liebeslieder an Jesus und quälte sich unausgesetzt mit dem bösen Feind in seinem Innern. Dieser weinerliche Pietismus war gewiß eine sehr unerquickliche Erscheinung, aber er war damals in der That der einzige Ueber-

rest der Religion, und man wird es begreifen, daß nicht schlechte Männer, wie Lavater, Claudius, Haman, Stollberg, Jacobi, Stilling u. s. w. ganz ernsthaft den Versuch machten, auf dieser Grundlage die Wiedergeburt der Religion und die Befreiung des Gefühls anzubahnen. Aus dieser Stimmung ging der Begriff der schönen Seele hervor, das Bestreben, sich von der Welt zu isoliren und doch in sich selbst harmonisch vollendet zu sein; ein Bestreben, das an seiner eigenen Unmöglichkeit scheitern mußte.

War die Religion ohne allen poetischen Inhalt, so war das bei der dogmatischen Philosophie, wie sie durch Christian Wolf die letzte Vollendung erhielt, noch mehr der Fall. Ein unsäglich nüchterner Inhalt in einer steifen, scholastischen Form. So etwas konnte zwar die Schulgelehrten der Katheder anregen, denen es nicht darauf ankam, worüber sie stritten, wenn sie nur überhaupt streiten durften, aber nicht das Volk, nicht die Dichtung. Weisheitsdurstig war man allerdings, aber diesen Durst konnte man auf eine andere Weise befriedigen; man ließ sich in einen geheimen Orden einweihen, machte die widersinnigsten Symbole mit und war fest überzeugt, in einer wunderbaren Geheimlehre die absolute Weisheit schwarz auf weiß überliefert zu erhalten. Was man darunter verstand, war ziemlich gleichviel. Die Kunst, Gold zu machen, oder Geister zu beschwören, oder im Allgemeinen die Menschheit zu beglücken, oder das Leben zu verlängern: — es war überall eine Ueberspannung der Einbildungskraft, die in Ermangelung eines wirklichen Inhalts mit dem schalsten Spiel vorlieb nahm, wenn es nur einen symbolischen Anstrich hatte.

Wandte man sich nun zu den wirklichen Wissenschaften, so konnte am wenigsten die Naturwissenschaft geeignet sein, den ungestümen Drang des Herzens zu stillen; man haßte vielmehr die Physik, die man nur aus der französischen Bearbeitung kannte, aus der Encyclopédie und dem Système de la nature, als ein graues und farbloses Gespinnst, welches alles wirkliche Leben erstickte. Der bilderstürmende Geist der Aufklärung hatte sich an der Mathematik und Chemie geschult und daraus eine gründliche Abneigung gegen alle wahrhaft historischen Zustände, gegen alles Ursprüngliche und Individuelle, kurz gegen Alles, was sich der Analyse entzog, eingesogen. Von einer sinnigen Freude an der Natur war nirgend die Rede. Die Encyklopädisten waren geschäftig, den Menschen darauf aufmerksam zu machen, daß die Welt unendlich groß sei, und daß er sich daher nicht einbilden dürfe, innerhalb dieser Unendlichkeit irgend etwas zu bedeuten: um ein so kleines Bruchtheil der Schöpfung könne sich der Schöpfer unmöglich kümmern. Man hatte den Begriff des Geistes auf Fasern und Nerven, zuletzt auf Zähne und Klauen zurückgeführt. Noch ärger machte es im Grunde der deutsche Rationalismus. Er suchte die Rechtschaffenheit und Menschenliebe des lieben Gottes zu erweisen, indem

er auf die Erschaffung des Ochsen aufmerksam machte, dessen Fleisch den Menschen sättige, dessen Haut ihm Stiefel gebe u. s. w., und verwandelte die gesammte Natur in eine großartige Suppen- und Kleiderfabrik, in welcher sich der Mensch als dankbarer Gast zu Tisch zu setzen habe. Nun kann man im Grunde Alles besingen, und auch diese Art von Teleologie hat in Voß ihren Rhapsoden gefunden. Aber es blieb doch immer eine Poesie, die nicht sehr ausgiebig war.

Man mochte sich nach allen Seiten des Lebens umsehen und fand nirgend einen Halt, an dem die Dichtkunst sich aufrichten konnte. Von den Schätzen der frühern Bildung war nur einer übrig geblieben, die Alterthumswissenschaft. Schon einmal hatte sie die Wiedergeburt Europa's herbeigeführt, sie war zwar seitdem in den Schulen durch theologische Einflüsse verkümmert und auf mechanisches Gedächtnißwesen eingeschränkt, aber die reinen Quellen waren doch immer vorhanden, und die Wissenschaft konnte sie wieder entdecken. Die Kritik ist's, der wir zunächst die Reinigung des classischen Alterthums und dadurch mittelbar die Wiederbelebung der Kunst zu verdanken haben. Nur aus dem Alterthum konnte die Dichtung schöpfen, und wenn sie dadurch zu einem unbedingten Widerspruch gegen den bisherigen Inhalt des deutschen Lebens getrieben wurde, so wird man in dieser Abwendung wenigstens keine Willkür mehr finden.

Ein Glück war es für unsere Dichter, daß kurz vor ihrem Auftreten die Alterthumswissenschaft einen neuen großartigen Aufschwung genommen hatte. Es waren vorzugsweise zwei Männer, denen wir diesen zu verdanken haben: Winckelmann und Lessing.

Winckelmann gehörte zu jenen seltenen bevorzugten Naturen, denen es einmal gelingt, alle Voraussetzungen des Raums und der Zeit zu überspringen und das Land der Ideale, das dem gewöhnlichen Sterblichen nur in der Sehnsucht gegenwärtig wird, mit eigenem Fuß zu betreten. Mitten in der Verkümmerung des protestantischen Lebens, unter beschränkten Verhältnissen aufgewachsen, trug er ein unaussprechliches Verlangen nach der Schönheit und der innern Vollendung des Griechenthums in seiner Seele. Es gelang ihm, dies griechische Leben in seiner reifsten Frucht, der Kunst, gewissermaßen neu zu entdecken und sich ganz anzueignen, nicht ohne schwere Opfer, nicht ohne Beeinträchtigung des natürlichen Bandes, das ihn an sein Volk fesseln sollte; aber wenn er für sich selbst den höchsten Genuß nur durch eine innere Entzweiung erkaufen durfte, so hat er dadurch zugleich für seine Nation das gelobte Land entdeckt, aus dem ihr eine neue Jugend aufblühen sollte. Die griechischen Dichter wären kalt und todt geblieben, wenn sie uns nicht die Hand der bildenden Kunst versinnlicht hätte. Wie sich nun die Alten ihr Ideal der Schönheit in

sinnlicher Gegenwart erzeugt hatten, das hat er uns in einem classischen Nationalwerk vor Augen geführt und damit der deutschen Wissenschaft und Kunst eine neue Bahn gebrochen. Durch Goethe's verwandten und ebenbürtigen Geist ist später, was er für das Jahrhundert gewesen, den Nachkommen anschaulich gemacht worden. Daß auch er dem Grundirrthum der Zeit unterlag, die Schönheit lediglich in der Form zu suchen, und diese Form als ein für sich bestehendes Absolute zu betrachten, das jedem beliebigen Inhalt aufgeprägt werden könne, wird man einer Bildung zu Gute halten, deren begeisterter Prophet verkünden durfte:

— Frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen
Wandelt oben, in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern, die Gestalt.

Von einer ganz entgegengesetzten Gemüthsrichtung, aber nicht minder tief in die Erkenntniß des Alterthums eingedrungen, hat Lessing durch die Vermittelung der griechischen Studien unsere deutsche Dichtung gefördert. Winckelmann's höchstes Streben war das ruhige fertige Schönheitsideal, Lessing dagegen bittet in einer Erklärung, in welcher er die innersten Geheimnisse seines Denkens bloßgelegt hat, den Schöpfer, ihm nicht die fertige schöne Wahrheit zu geben, sondern ihm den Drang nach Erkenntniß zu lassen, auch wenn er mit Gewißheit voraussetzen könne, daß dieser Drang ihn nimmermehr dem ersehnten Ziele zuführen würde. Wenn man unter philosophischem Geist den Wahrheitstrieb versteht, der sich niemals bei einem fertigen Glauben beruhigt, sondern in immer größere Tiefen einzudringen strebt, so war Lessing eine eminent philosophische Natur, obgleich er die Philosophie nicht zum Mittelpunkt seines Lebens machte. Lessing hat den schönen Namen der Kritik wieder zu Ehren gebracht. Die Frage, ob er zu einer andern Zeit, wo der Boden geebnet war und neue Schöpfungen ein festes Fundament fanden, in seiner Dichterkraft sich freier würde entwickelt haben, ist im Grunde eine müßige. Die Zeit bedurfte zu ihrer Reinigung eines Herkules, und diesen fand sie in Lessing's heroischer und streng sittlicher Natur. Wenn Kant und seine Schule, bevor sie sich auf die Gegenstände des wirklichen Interesse einließen, zuerst die Mittel, dieser Gegenstände habhaft zu werden, einer sorgfältigen Prüfung unterzogen, so legte Lessing unmittelbar Hand ans Werk und erwies die Richtigkeit seiner Methode durch die Anwendung. Nach allen Seiten des Lebens hat er gearbeitet und geforscht, mit Ausnahme der historisch-politischen, denn hier war für den freien Denker nichts zu thun, und ins Unbestimmte hinein zu idealisiren, war seine Sache nicht. Wohl aber dürfen wir es beklagen, daß er die große Umwälzung in den politischen

Ideen nicht mehr erlebte, denn er allein unter den Dichtern und Künstlern seiner Zeit hatte den Muth, der Wirklichkeit voraussetzungslos ins Auge zu sehen; er würde weder in blindem Enthusiasmus sich der Revolution hingegeben, noch in angstvoller Scheu davon abgewendet haben. Wie seine Aufgabe gestellt war, mußte er seine Thätigkeit zunächst auf die Gebiete der Kunst, Wissenschaft und Religion werfen.

In der Kunst war sein Hauptstreben, den falschen Classicismus durch Aufdecken des ächten zu beseitigen. Die Franzosen hatten sich auf den Aristoteles berufen, um ihre Convenienz als die allgemein gültige nachzuweisen, er widerlegte sie aus dem Aristoteles. Die Griechen lehrten ihn, daß die Kunstform nicht eine willkürliche Regel sei, sondern aus der Beobachtung der menschlichen Einbildungskraft hervorgehen müsse. Er dachte nicht daran, sein Princip zu einem fertigen System abzurunden, er wandte es sofort auf die einzelne Erscheinung an und gab aus eigener Kraft Dichtungen, die, wie er selbst bescheiden bemerkte, nachweisen sollten, daß die Kritik, die prüfende Erkenntniß, bis zu einem gewissen Grade fähig sei, den schöpferischen Drang zu ersetzen. Ebenso ging er in der Wissenschaft, namentlich in derjenigen Wissenschaft, welche die Grundlage seiner Bildung ausmachte, der Philologie, sofort auf das Einzelne ein. Er beseitigte die Klötze, die in dünkelhaftem Dilettantismus das Alterthum mit einer falschen Convenienz überkleideten, und gab, indem er der Wissenschaft zu ihrem Recht verhalf, damit zugleich dem deutschen Volk das erste Muster einer classischen Prosa. Der Gegenstand seiner Streitschriften hat in den meisten Fällen kein unmittelbares Interesse mehr, und doch werden sie noch in spätester Zeit jeden denkenden Geist erfrischen und erbauen, denn sie zeigen uns das freie Spiel einer individuell belebten mächtigen Denkkraft, die auch das adelt, was sie vernichtet. Vom tiefsten, unmittelbarsten Interesse werden immer seine religiösen Schriften sein. Sie waren vorzugsweise gegen die Wortklaubereien der zurechtmachenden Theologie und gegen das rationalistisch abgeschwächte Christenthum gerichtet, und es hatte nicht selten den Anschein, als wolle er die Aufklärung im Interesse einer größern religiösen Innigkeit bekämpfen. Wer noch heute an dergleichen glauben sollte, möge unten nachsehen.*)

*) An Mendelssohn (1771): „Sie allein dürfen und können in dieser Sache so sprechen und schreiben, und sind darin unendlich glücklicher, als andere ehrliche Leute, die den Umsturz des abscheulichsten Gebäudes von Unsinn nicht anders befördern können, als unter dem Vorwand, es neu zu unterbauen." An seinen Bruder (1774) „Was ist sie anders, unsere neumodische Theologie, als Mistjauche gegen unreines Wasser? Mit der Orthodoxie war man, Gott sei Dank, ziemlich zu Rande; man hatte zwischen ihr und der Philosophie eine Scheidewand gezogen, hinter welcher jede ihren Weg fortgehn konnte, ohne die andern zu hindern. Aber

Ebensowenig darf man annehmen, Lessing sei ein Freigeist im gewöhnlichen Sinne des Worts gewesen. Der Freigeist hat auf jede Frage seine Antwort bereit. Lessing kam es aber bei seinem lebhaften Wahrheitstriebe vor Allem auf Correctheit der Untersuchung an. Wie er in der Dichtkunst auf strenge Scheidung der Gattungen hielt, so trennte er auch auf dem Gebiet der Theologie die philosophische von der historischen Erkenntniß. Dem Rationalisten wies er nach, daß seine Ideen nicht im Christenthum liegen, dem Rechtgläubigen zeigte er durch die Wolfenbütteler Fragmente, daß für seine biblische Geschichte die Bibel nicht als eine historische Quelle anzusehen sei, und wenn er, um ihn gewissermaßen darüber zu trösten, weiter ging, die juristische Grundlage der lutherischen Kirche, die Autorität der Bibel anfocht, und nachwies, daß die Autorität der Bibel nur auf der Autorität der Tradition beruhte, so wollte er damit gewiß nicht der katholischen Kirche das Wort reden, gegen welche er ähnliche Waffen gefunden haben würde, wenn ihm diese Seite irgendwie näher getreten wäre. In seinen Schriften kommt er überall zu dem Resultat, die Acten seien noch nicht spruchreif; das war nicht ganz seine innere Meinung. Dem fragenden Saladin gegenüber behauptet Nathan, die einzige Quelle der Religion, die Ueberlieferung, entziehe sich der Kritik, und verweist ihn auf ein kommendes Jahrhundert, welches entscheiden werde, welche Ueberlieferung die richtige sei; er deutet aber, halb ironisch, durch den Mund des Richters an, was er selbst von der Ueberlieferung denke. Das philosophische

---

was thut man nun? Man reißt die Scheidewand nieder, und macht uns unter dem Vorwand, uns zu vernünftigen Christen zu machen, zu höchst unvernünftigen Philosophen. — Darin sind wir einig, daß unser altes Religionssystem falsch ist: aber das möchte ich nicht mit dir sagen, daß es ein Flickwerk von Stümpern und Halbphilosophen sei. Ich weiß kein Ding auf der Welt, an welchem sich der menschliche Scharfsinn mehr gezeigt und geübt hätte, als an ihm. Flickwerk von Stümpern und Halbphilosophen ist das Religionssystem, welches man jetzt an Stelle des alten setzen will, und mit weit mehr Einfluß auf Vernunft und Phantasie, als sich das alte anmaßt. Und doch verdenkst du mir, daß ich dies alte vertheidige? Meines Nachbars Haus droht ihm den Einsturz. Wenn es mein Nachbar abtragen will, so will ich ihm redlich helfen. Aber er will es nicht abtragen, sondern er will es, mit gänzlichem Ruin meines Hauses, stützen und unterbauen. Das soll er bleiben lassen, oder ich werde mich seines einstürzenden Hauses so annehmen, als meines eigenen. — Es ist im Grunde wahr, daß es mir bei meinen theologischen Neckereien mehr um den gesunden Menschenverstand, als um die Theologie zu thun ist, und daß ich nur darum die alte orthodoxe, im Grunde tolerante Theologie der neuen, im Grunde intoleranten, vorziehe, weil jene mit dem gesunden Menschenverstand offenbar streitet, und diese ihn lieber bestechen möchte. Ich vertrage mich mit meinem offenbaren Feind, um gegen meinen heimlichen desto besser auf der Hut sein zu können."

Denken im Ernst vom religiösen Empfinden zu trennen, konnte Lessing nicht einfallen; er verlangte nur, das Eine solle gegen das Andere gerecht sein und nicht das Wünschenswerthe mit dem Wirklichen verwechseln.

Wie schon Nathan andeutet, wie es noch deutlicher in der Erziehung des Menschengeschlechts ausgeführt ist, schwebte Lessing die Möglichkeit einer ächten Religion, eines neuen Evangeliums vor. Wie er sich diese denken solle, hat er sich selber nicht klar gemacht, aber weder die Verleugnung der Religion, noch die Herstellung der Universalreligion aus der Gesammtheit aller Religionen war sein letztes Wort. „Es wird ein neues Evangelium kommen!" Dies dunkle Wort hat später die Nation vielfach irre geführt.

Wenn Winckelmann und Lessing das Alterthum in seiner reinen und ungetrübten Form dem deutschen Volk zu versinnlichen strebten, so gingen unter unsern Dichtern vorzugsweise Klopstock und Herder darauf aus, es unmittelbar auf das deutsche Leben und die deutsche Kunst anzuwenden. Es ist in unserer Zeit schwer, diese beiden Schriftsteller historisch richtig zu würdigen, weil ihre wirklichen Schöpfungen die Prüfung unsers Geschmacks und unserer Kenntniß nicht mehr aushalten. Klopstock's Dichtungen erregen nicht mehr unsere unmittelbare Theilnahme, und Herder's wissenschaftliche Schriften können vor unserer Kritik nicht mehr bestehen; aber was sie gewirkt haben, ist in das Fleisch und Blut des deutschen Volks übergegangen, und in der Entwickelung unsers Geistes nehmen sie eine der ersten Stellen ein.

Das Vaterlandsgefühl, welches, eine Zeit lang durch das reflectirte Heidenthum unterbrochen, später zu einem so warmen und kräftigen Leben erwuchs, ist durch Klopstock im eigentlichsten Sinne des Worts hervorgebracht worden, und zwar erwuchs es bei ihm nicht aus der Betrachtung der deutschen Geschichte und der deutschen Literatur, sondern aus den Eindrücken des Alterthums. Die Vaterlandsliebe der Römer ergriff sein Gemüth, und er bemühte sich nun, dieses herrliche Gut auch seinem Volk zu verschaffen; ein wunderlicher Umweg, aber es war doch auf keine andere Weise möglich. Die Liebe zum Vaterlande trat bei uns früher ein, als ihr Gegenstand. Es macht einen eigenthümlichen, halb rührenden, halb komischen Eindruck, wenn man die ängstliche Bemühung Klopstock's verfolgt, sich ein Vaterland, wie er es brauchte, zusammenzusuchen. Da die neuere Geschichte sich theils dem vaterländischen Gefühl entzog, theils noch gar nicht aufgehellt war, so ging er zu einer Zeit zurück, die ihm durch den römischen Geschichtschreiber vermittelt wurde, zur Zeit des Arminius und der nordischen Götter. Arminius wurde sein Held, obgleich er seit vielen Jahrhunderten aus der Volkstradition geschwunden war und eigentlich ganz außerhalb der deutschen Geschichte liegt, wenn man die letztere als eine Continuität betrachtet, und Wodan und Freya führte er ein,

weil er aus seinen antiken Vorbildern lernte, daß mythologische Beziehungen den poetischen Eindruck erhöhen. Aus dem Tacitus entnahm er ein Bild von dem deutschen Charakter, das seiner eigenen Neigung und Tüchtigkeit entsprach, für welches sich aber in dem Lauf der deutschen Geschichte schwerlich das Gegenbild finden würde. Der Versuch, den vaterländischen Inhalt zu einer wirklichen Gestaltung zu bringen, mußte scheitern, weil das Leben ihm zu wenig entgegenkam. Die Liebe zum Vaterlande konnte sich nur lyrisch ausdrücken. Nur einen Punkt fand er, auf den er breiter und ernstlicher eingehen konnte, die Sprache, und für diese hat er selber nach Luther das Meiste gethan. Die deutsche Sprache war der schrecklichsten Verwilderung verfallen, und es gehörte die ganze Willenskraft, das Talent und die edle Gesinnung Klopstock's dazu, sie wieder zu adeln. Bei einem solchen Versuch ist das Uebermaß nicht ganz zu vermeiden, und so geht auch in Klopstock's Oden zuweilen das Erhabene in Schwulst über; sein Stil schmiegt sich nicht, wie bei Goethe, dem natürlichen Genius der Sprache an, sondern er behandelt ihn gewaltsam und despotisch, und doch leitet ihn in den meisten Fällen ein richtiger Instinct, und namentlich diejenigen seiner Gedichte, in denen durch die wehmüthige Stimmung die Härte des Ausdrucks gemildert wird, erregen durch ihre reine Form noch immer unsere Bewunderung. Auch diese Form hatte Klopstock den Griechen und Römern abgelernt, nicht blos die Sylbenmaße, was an sich schon eine kühne und gewaltthätige Neuerung ist, sondern auch die Bilder und Wendungen. Von dem Uebermaß dieser antikisirenden Formen, die niemals vollständig in den natürlichen Rhythmus unserer Sprache aufgehen, ist man zurückgekommen, aber der unendliche Gewinn der Sprache ist nicht verloren gegangen. Die Fähigkeit, das Erhabene in erhabenen Formen auszudrücken, verdanken wir Klopstock. Wenn im Messias die Verbindung der lutherischen Bibel mit dem Virgil nicht gelungen ist, so strömt doch eine stolze Fluth der Beredsamkeit darin, und zur Veredelung unserer Sprache hat diese Nachbildung der Antike unendlich mehr beigetragen, als die spätern Uebersetzungen, die doch niemals aus dem Innern der Sprache heraus wuchsen. — Auch bei der Klopstock'schen Schule, dem Hainbund ꝛc. war die philologische Bildung die Grundlage; auch ihre Liebe des Vaterlandes, der Freiheit und der Natur formte sich nach römischem und griechischem Muster.

Eine andere Seite des Alterthums erfaßte Herder. Die Führer einer jungen aufstrebenden Generation werden von einer spätern Zeit häufig falsch beurtheilt, wenn man sie mit demselben Maßstabe mißt, den man an Schriftsteller eines classischen Zeitalters anzulegen berechtigt ist. Niemand hat unter dieser nachträglichen Schätzung so sehr gelitten, als Herder. Er hatte weder ein eminent productives, noch ein eminent kritisches Talent.

Das Erste zeigt jeder unbefangene Blick in seine Dichtungen, die mit Ausnahme einzelner schöner lyrischer Stellen in Form und Inhalt unbedeutend sind; das Zweite ergiebt sich bei der Vergleichung mit einer beliebigen Schrift von Lessing. Selbst wo Lessing einen Gegenstand behandelt, der für uns nicht das mindeste Interesse hat, fesselt uns doch der männliche, siegesgewisse Scharfsinn und die Entschlossenheit einer starken Natur, die stets mit voller Kraft in den Gegenstand eindringt und wenigstens sich selbst ein Denkmal setzt. Diese Kraft vermissen wir bei Herder durchaus. Auch wo wir ihm beipflichten, verstimmt uns das unsichere Herumtasten an den Gegenständen, in dem wir keine Methode, keinen festen Willen herauserkennen. Er eröffnet uns zuweilen überraschende Aussichten, aber wir gewinnen nie jene feste Zuversicht, die uns eine entschiedene Natur immer einflößt, auch wo sie uns auf Irrwege führt. In Herder's Natur liegt vielmehr etwas Weibliches, aber es fehlt ihm die weibliche Anmuth; im Gegentheil kann er recht gehässig werden, wenn eine seiner Lieblingsmeinungen oder seine Persönlichkeit ins Spiel kommt.

Wir werden seine kritische und poetische Wirksamkeit nur dann richtig würdigen, wenn wir in Anschlag bringen, daß er eine leere und nüchterne Zeit vorfand, in der es mehr darauf ankam, mit feinem Instinct das Schöne von allen Seiten aufzuspüren, als durchgreifende Principien geltend zu machen. In diesem Sinn hat er sehr bedeutend und im Ganzen vortheilhaft gewirkt, ja seine unmittelbare Wirksamkeit war größer, als die Lessing's. Denn das Entzücken, in das uns jede Lessing'sche Schrift versetzt, darf uns nicht darüber täuschen, daß er dem Zeitalter zu überlegen und zu fremd war, um mehr als Bewunderung oder Scheu einzuflößen. Die Schule der Berliner Aufklärer, die sein Werk fortzusetzen behauptete, hatte für seinen Geist das geringste Verständniß, und die Familiendramen, die er auf dem Theater einbürgerte, hätten ihm in ihrer weitern Ausdehnung wohl selber Schrecken eingeflößt. Die idealistische Richtung, die sich seit der Zeit der Poesie bemächtigte, war seinem Princip im innersten Grunde entgegengesetzt, und erst an uns ist es, das Gebäude, das er begonnen, wieder aufzunehmen. Daraus erklärt sich beiläufig, daß Lessing unter seinen Zeitgenossen, die ihn alle sehr bewunderten, und die sonst in lobenden Erläuterungen erfinderisch genug waren, keinen eingehenden und einsichtsvollen Beurtheiler fand, während in unsern Tagen der eine Literarhistoriker immer geistreicher über ihn zu sprechen weiß, als der andere. — Herder's Wirkung dagegen war eine augenblickliche, und zum Theil sind gerade diejenigen, die am meisten sein Andenken verlästerten, die Romantiker und die Philosophen, am entschiedensten von ihm influencirt worden.

Der Gegensatz zwischen den Principien des Heidenthums und des Christenthums, die beide eine mächtige Einwirkung auf das Zeitalter aus-

übten, wurde lebhaft empfunden, ohne daß man ein Mittel fand, sie zu versöhnen. Die auf die Dürftigkeit des sogenannten gesunden Menschenverstandes gegründeten Versuche mußten scheitern, weil sie nach beiden Seiten hin aufs Unbestimmte und Inhaltlose ausgingen und weder dem Gefühl noch der Phantasie Nahrung boten. Herder gelang es, die positive Verwandtschaft aufzufinden, wobei es freilich nothwendig war, sich in der Auswahl des Materials einzuschränken. Herder nahm vom Christenthum nur die biblische Geschichte, vom Alterthum nur die griechische Dichtung; der römische Staat war ihm ebenso zuwider, als die streitende, die erobernde und daher ausschließende christliche Kirche, er hätte die eine ebenso gern als die andere aus den Annalen der Geschichte ausgestrichen. — Die Verwandtschaft der Bibel mit dem Homer, wenn man beide als poetische Schöpfungen eines lebendigen Volksgeistes von sinnlicher Fülle und reichen Ueberlieferungen betrachtete, war nicht schwer im Einzelnen nachzuweisen, sobald man nur einmal auf den Gedanken gekommen war. Wir sind an diesen Gedanken so gewöhnt, daß wir nichts Besonderes darin finden, aber damals war die poetische Auffassung einer Religion noch etwas Neues, und Herder kommt ein ganz unermeßliches Verdienst darin zu. Indem er nun die treibende dichterische Naturkraft im Homer und in der Bibel erkannte, ging er weiter und verfolgte dieselbe bei den übrigen Völkern, den barbarischen wie den gebildeten. Seine Gelehrsamkeit war nicht übertrieben groß, wenn wir den Maßstab unserer Zeit anlegen, aber sie reichte bei seinem feinen Instinct gerade aus, ihm überall dasjenige zu zeigen, was er suchte. Er sammelte als neuer Pisistratus altspanische Romanzen und machte daraus ein noch unsere Zeit fesselndes Heldengedicht, er verwies auf Percy und ergänzte ihn nicht nur durch deutsche, sondern durch serbische, lithauische, selbst peruanische Volkslieder. Diese *Stimmen der Völker* sind ein epochemachendes Werk, so gering sich auch das Talent des historischen Kritikers oder des Uebersetzers darin entfaltet, denn sie lehrten uns zuerst, auf die dunkeln Laute der Natur zu lauschen, in denen, wenn man sie unbefangen gewähren läßt, sich immer etwas vom Bild der reinen Menschheit zeigen muß. Freilich überschätzte Herder das Wirken der Natur und legte auf die mit Bewußtsein schaffende Kunst zu wenig Gewicht, wie denn auch das Ideal der Humanität, das er in allen seinen Werken zu erfüllen strebt, nur durch die Verleugnung aller wahrhaft historischen Mächte zur Geltung kommt. Sein Ideal ist die stille, Pflanzen gleich aufwachsende und sich entfaltende schöne Seele; wo die Leidenschaft und mit ihr die Tragik des Geschicks beginnt, glaubt er Barbarei zu erblicken und flieht, so schnell es geht, in sein einsames Asyl zurück. Sein Hauptwerk, die *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784—91), macht trotz der geistvollen Darstellung auf den ehrlichen

Freund der Geschichte einen wunderlichen Eindruck. Wie sich der menschliche Geist allmälig dem Vogel gleich auf der Erde ein Nest baut, ist sehr sinnig entwickelt, und die Beziehungen des Geistes zur Natur sind mit feinerm Verständniß aufgespürt, als in einer der folgenden Geschichtsphilosophien, aber wenn seine Schwingen wachsen und er sich frei zu bewegen anfängt, erschrickt der Philosoph und glaubt die Harmonie des Weltalls gestört. So bleibt er in seiner Darstellung beim Morgenland und bei den Griechen stehen, die er mit schöner Wärme gefeiert hat. Für das römische Reich hat er nichts als Flüche; dann bricht er ab, weil für die Barbarei der folgenden Zeit seine Ideen der Natur und der Humanität keinen Leitfaden mehr gaben. Unsere Geschichtsauffassung ist seit der Zeit in ein höheres Stadium getreten, mit ihr auch unser Begriff von der Religion und der Philosophie, aber dem Glauben des damaligen Zeitalters hat er den classischen Ausdruck gegeben, und wenn Goethe und Schiller mit ungleich größern Gaben und ungleich ernsterm Nachdenken nach derselben Richtung hin arbeiteten, so sind sie doch über das Princip selbst nicht hinausgegangen.

Alle diese Tendenzen strebten, um die Gegenwart aufzuklären und zu beleben, dem Griechenthum zu; ihre Erfüllung gewannen sie aber erst, als ihnen von Seiten der Philologie eine ebenbürtige Kraft entgegenkam. Der Mann, der in dieser Beziehung für den Aufbau unserer eigenen Literatur nicht weniger wirksam gewesen ist, als unsere Dichter und Philosophen, war Friedrich August Wolf, eine jener vornehmen, allseitigen Naturen, die nur selten, unter ganz besonders begünstigten Umständen der Menschheit erscheinen.*)

*) Doch müssen wir als seinen Vorgänger noch einen Mann erwähnen, der später in der Achtung tief gesunken ist, weil ihn die Zeit überholte, und weil seine halb dilettantische Vielseitigkeit der neugewonnenen streng wissenschaftlichen Methode nicht mehr Stand halten konnte, der aber in seiner Blüthezeit durch die Lebhaftigkeit seiner Anregung und durch die Ausbreitung seines Materials sehr förderlich gewirkt hat. Es ist Heyne, geb. 1729, seit 1763 bis an seinen Tod 1812 in Göttingen thätig. Sein Schüler und Schwiegersohn, Arnold Heeren (geb. 1760, seit 1787 Professer in Göttingen, starb 1842), hat seine Biographie geschrieben. Heeren ist vielleicht derjenige, welcher am meisten in dem Sinn seines Lehrers fortgewirkt hat, doch konnte er gründlicher sein, weil er sich auf die eigentlich historischen Studien beschränkte. Seine „Ideen über Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt" (1793 — 96) haben den Grund einer neuen Wissenschaft gelegt, und seine „Geschichte des Studiums der classischen Literatur seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften" (1797—1802), so wie seine „Geschichte der Staaten des Alterthums" (1799) haben wenigstens höchst anregend gewirkt.

Fr. A. Wolf war gleichzeitig mit Schiller 1759 geboren und unter Heyne in Göttingen gebildet. Die Zeit seines eigentlichen Wirkens ist die Zeit seiner Anstellung in Halle, 1783—1807, die classische Periode dieser Universität, in der sie sich würdig neben Weimar und Jena stellte, ja später sie überragte. Die größte Wirksamkeit übte er pädagogisch aus, indem er mit dem vollen Despotismus seiner Natur die streng wissenschaftliche Methode der Philologie, die er zuerst erfunden hat, seinen begabten und strebsamen Schülern einprägte. Wolf war während dieses ganzen Zeitraums und noch darüber hinaus der Mittelpunkt der Alterthumswissenschaft. Auf sein Urtheil berief man sich bei allen Streitigkeiten, in seiner Methode arbeitete man, ja selbst durch seine Neigungen ließ man sich leiten. Die bedeutendsten der jüngern Philologen, Böckh, Immanuel Becker, Heindorf 2c., sind aus seiner Schule hervorgegangen, deren größter Vorzug darin bestand, daß sie trotz der strengen Methode, der man sich nicht entziehen durfte, doch vorzugsweise zur Selbstthätigkeit anregte. — Leider wurde diese gesegnete Wirksamkeit durch die Auflösung der Universität Halle abgeschnitten. Sein späteres Leben in Berlin macht keinen erfreulichen Eindruck. Er starb 1824 auf einer Reise in Marseille.*)

Viel umfangreicher und eindringender war seine Wirksamkeit in Bezug auf diejenigen Männer, welche, ohne Philologen von Profession zu sein, dennoch die Philologie auf der Universität und noch später zur Grundlage ihrer Bildung machten. Von dieser Gewissenhaftigkeit der classischen Studien auch im spätern Alter haben wir in unsern Tagen keinen Begriff mehr. Mit Ausnahme der eigentlichen Gelehrten ist alle Welt froh, mit dem Abschluß der Schule mit dem Griechischen fertig zu sein; damals aber begannen für jeden wahren Freund der Wissenschaft die philologischen Studien erst mit der Universität. Von dem unvergleichlich blühenden, organisch in einander eingreifenden wissenschaftlichen Leben in Halle geben zahlreiche Denkwürdigkeiten jener Tage ein glänzendes Zeugniß, am anschaulichsten Steffens und Varnhagen.

— Was Wolf auszeichnete, war die hohe Eigenthümlichkeit seiner vollständigen, durch und durch in alle Bezüge seines Wesens gedrungenen, gleichmäßig nach allen Richtungen seines Wollens und Thuns belebten, ununterbrochenen Geistesbildung. In der Lebensäußerung dieser Eigenthümlichkeit gab es keine Lücken, keine Stillstände; er hatte sich immer selbst, er hatte sich immer ganz, und keine seiner Eigenschaften war ihm nur fragmentarisch verliehen. — Daher die große Geistesgegenwart, die Ueberlegenheit, mit welcher er allen Begegnissen des geistigen Lebensverkehrs gegenüberstand, sie

*) Leben und Studien u. s. w. von W. Körte. Essen, Bädeker 1832. 2 Bde. — Varnhagen's Denkwürdigkeiten. — Steffens, was ich erlebte.

prüfend aufnahm, mit treffendem Urtheil an ihren Platz stellte, und mit geistreichen Zügen festhielt oder entließ. Daher die heitere Gelassenheit, in welcher er dem Witze, der ihm zu Zeiten entgegentrat, den Verlegenheiten, welche Zufall oder Absicht ihm zuwenden mochte, mit glücklichem Ueberbieten stets so leicht und siegreich zu entsteigen wußte. Gedacht hatte er über Alles; in dem Lichte seines Geistes erleuchtete sich auch jede zufällige Umgebung; seine Eigenschaften wirkten nach allen Seiten. Die Wendung seines Geistes war in den geringsten Dingen merkwürdig; ja bis in den kleinlichsten, durch die er bisweilen, mehr der scherzenden Nachrede doch, als dem eigentlichen Tadel, Raum gab, blieb sie noch immer mit dem Reize seiner Größe behaftet. Er war umgänglich und mittheilend; allzu reich, um zu kargen, gab er willig jeder Ansprache von seinen geistigen Schätzen, und verschmähte nicht zu empfangen, wo er schon längst besaß. Eine neuerschlossene Ansicht, ein bedeutend leitendes Wort von ihm, hat bis auf die letzte Zeit Männer und Jünglinge in seiner Umgebung mehr als manche anderweite vielfache Anstrengung gefördert. Nie vergaß er seiner Würde, er hielt darauf in angeborner Vornehmheit; in ihr stellte er die Ehre des Gelehrten dar, wie in dem Fleiße dessen Tapferkeit. Seinen Werth kannte er, wie jeder Tüchtige aus innerer Thatsache sich als solchen fühlt und kennt. Und wie hätte er seinen Ruhm nicht kennen sollen, der ihm aus allen Ländern Europa's zurückstrahlte, aus allen Gebieten der Wissenschaft und Kunst, sei es, daß ihn die berühmtesten Anstalten in ihre Mitte begehrten, sei es, daß Goethe in den Elegien verherrlichend ihn grüßt, oder Alexander von Humboldt einen kostbaren Ertrag seiner naturwissenschaftlichen Forschungen ihm zueignet! Seine Schüler, Freunde und Verehrer sind über das ganze Gebiet der Wissenschaften ausgesä't; sie hingen ihm mit einer Treue und Liebe, mit einer Begeisterung und Zuversicht an, deren Documente in Hunderten von Schriften öffentlich dastehn und noch viel glänzender und reicher in den Schätzen eines Briefwechsels aufbewahrt sind, dessen Umfang und Inhalt neue Regionen seines Geistes erblicken läßt. —

Anders als bei dem Künstler, zersplittert sich das Leben eines großen Gelehrten in eine Reihe kleiner, an sich unscheinbarer Thätigkeiten, deren Bedeutung und Zusammenhang nur der Ebenbürtige übersieht; glücklich, wer in einer einzelnen That gewissermaßen die Strahlen seines Geistes sammelt, daß sie auch dem Unkundigen sichtbar werden. Für Wolf war die That, welche ihn im Andenken der vaterländischen Literatur erhalten wird, die Homerischen Forschungen.

Schon 1779 als 20jähriger Jüngling hatte Wolf seinem Lehrer Heyne einen Aufsatz vorgelegt, in welchem die Einheit des Homer angezweifelt wurde. Nur zufällige Umstände verhinderten damals den Druck desselben. Seit der Zeit blieb diese Frage der Hauptgegenstand seines Nachdenkens; aber er war selber über die Kühnheit seiner Idee erschrocken und ließ sie nicht laut werden. Wie befremdend für jene Zeit die Vorstellung, die Homerischen Heldengedichte seien nicht ein Kunstwerk, sondern

eine allmälige Zusammenstellung fragmentarischer epischer Gedichte, sein mußte, wird man leicht begreifen, wenn man daran denkt, daß Boileau von den Deutschen doch nur scheinbar überwunden war. Man konnte sich den Begriff der Zweckmäßigkeit nicht anders denken, als mit einem Plan und einer Regel verbunden; und so wie man die Zweckmäßigkeit in der Natur mit der Vorstellung eines ordnenden und prüfenden Werkmeisters verknüpfte, so stellte man sich den Homer, als er die Ilias dichtete, immer mit der ars poetica des Horaz in der Hand vor. Der Begriff des Kunstmäßigen war mit der Anschauung des Homer so fest verwachsen, daß z. B. der ehrliche Claudius erst im Ossian die ächte Natur zu haben glaubte und sie der griechischen Bildung und Kunst als etwas Höheres gegenüberstellte. Man wird sich aus Goethe's italienischer Reise erinnern, daß ihm erst hier in der unmittelbaren Anschauung aufging, wie die Homerischen Bilder und Gleichnisse nicht eigentlich poetisch, sondern rein sinnlich aufzufassen wären. Was Wolf betrifft, so war für ihn die Entdeckung, daß zur Homerischen Zeit die Schreibkunst noch nicht erfunden war, eine Entdeckung, die er über allen Zweifel sicher gestellt hat, der erste Bestimmungsgrund; sodann die innern Widersprüche in der Composition.

Vielleicht hätte er noch länger geschwiegen, aber die neue Ausgabe des Homer, die er veranstalten mußte, bestimmte ihn endlich 1795, seine Prolegomena herauszugeben, das geistvollste und eingreifendste Werk, welches wir der Philologie zu verdanken haben. Seit dieser Zeit steht unser Ruf im Ausland fest, daß wir unruhige Skeptiker sind, die auch das Ausgemachteste in Frage stellen; und in der That ist Wolf der Vorläufer von Niebuhr, Ottfried Müller, David Strauß u. s. w. Wir dürfen es uns aber zur Ehre schätzen, daß wir dadurch in die Natur des menschlichen Schaffens einen tiefern Blick geworfen haben, daß das zufällige planvolle Machen dem naturkräftigen Werden gewichen ist, und daß uns die Geschichte nicht mehr als eine Reihe vereinzelter Begebenheiten, sondern als das stetige Emporwachsen einer und derselben Naturkraft erscheint. Wenn daher Wolf seine Untersuchungen nur in streng gelehrtem Sinne nahm, so hat er doch dadurch wesentlich der Philosophie unter die Arme gegriffen.

Die gewaltige Neuerung rief zunächst eine ungeheure unbehagliche Verwunderung hervor; man wurde verstimmt, in den gewohnten Vorstellungen gestört zu sein, und erschrak vor dieser zersetzenden Kritik, die auch das Heiligste anzutasten keine Scheu tragen würde.

Wenn Wolf sich von unverständigen Gegnern mißhandelt sah, so konnten die neugewonnenen Anhänger ihm auch nicht immer zur Freude gereichen. Der Einzige, dessen Beistimmung ihm von Gewicht erscheinen mußte, war Wilhelm v. Humboldt, der zwar gegen die einzelnen Gründe, die Wolf angeführt, Vieles einzuwenden hatte, der sich aber dem Gesammt-

eindruck derselben ergab. Von den jüngern Gelehrten schloß sich am unbedingtesten Friedrich Schlegel an, mehr durch die Stimmung, als durch Gründe überzeugt. Wenn Goethe und Klopstock die Spaltung des Homer in eine Reihe untergeordneter Persönlichkeiten freudig begrüßten, so rührte das eingestandenermaßen zum Theil davon her, daß die Größe des einen Homer sie früher gedrückt hatte. Goethe nahm übrigens später seine Ansicht zurück. Fichte ließ dem großen Philologen durch seinen befreundeten Schüler Hülsen melden, er sei auf dem Wege der Speculation zu ähnlichen Resultaten über die Entstehung eines volksthümlichen Epos gekommen und nehme daher die gelehrten Untersuchungen über das bestimmte Epos mit Freude auf. Wolf lächelte darüber, obgleich nicht ganz mit Recht, denn bei so verwickelten Untersuchungen dringt die eigentliche Gelehrsamkeit nicht bis ins Innere ein, und die allgemeine Betrachtung über die Natur der Dinge hat auch eine Stimme. Am meisten wurde Wolf durch zwei Männer verletzt. Sein alter Lehrer Heyne erklärte, er habe dieselbe Theorie schon seit Jahren in seinen Vorlesungen vorgetragen, und Herder schrieb in die Horen 1795 einen Aufsatz: Homer ein Günstling der Zeit, worin er auf seine gewöhnliche belletristische Manier ähnliche Gedanken über die Entstehung des Homer entwickelte und ähnliche Gründe anführte, ohne den Namen Wolf's zu erwähnen. Wenn Wolf sich gegen diese beiden Männer auf das schonungsloseste aussprach, so war er in seinem vollen Rechte, denn es war von beiden eine unerhörte Perfidie; aber er selbst faßte seinen Standpunkt zur Frage zu philologisch auf. Daß seine Gründe zur Feststellung seiner Ansicht nicht vollkommen ausreichten, darin waren auch seine nächsten Freunde einig. Festgestellt hat er nur Eins, daß zur Homerischen Zeit die Schreibkunst noch nicht erfunden war. Ueber die nähere Ausführung seiner Idee schwankte er selbst und stellte im Laufe der Zeit zwei verschiedene Hypothesen auf, die kein bestimmtes Verhältniß zu einander hatten. Später ist durch Lachmann die Untersuchung mit allem Apparat der ungeheuern Gelehrsamkeit, welche seit der Zeit aus dem Schutt des Alterthums wieder aufgegraben war, neu aufgenommen und die Hypothese in eine bestimmte Form gebracht worden; allein an eine Beweisführung, wie man sie in der Mathematik gewohnt ist, ist in solchen Fragen nicht zu denken. Die Hauptgründe bleiben doch immer subjective: das Gefühl für den Zusammenhang, welches aus einer vieljährigen angestrengten Lectüre hervorgeht, welches sich zwar für den Entdecker selbst zur objectiven Gewißheit steigert, aber nicht anders mitgetheilt werden kann, als daß ein Anderer mit denselben Gaben auf demselben Wege fortschreitet und das nämliche Resultat gewinnt. Von Kritikern, die nicht denselben Weg durchgemacht haben, wird dann das scheinbare Resultat immer wieder in Frage gestellt. Darum bleibt es wünschenswerth,

daß, abgesehen von der gelehrten Frage, die ihren eigenen Weg zu gehen hat, das allgemein wissenschaftliche Resultat festgehalten werde. Dies wäre Herder's Aufgabe gewesen in klarem Zusammenhange darzustellen. Allein wenn er auch einzelne feine und geistreiche Bemerkungen über die Art und Weise macht, wie Mythen und Sagen allmälig ins Gedicht übergehen (er hat sie in der Adrastea fortgesetzt), so bleibt er doch immer bei jenem unsichern und principlosen Herumtasten, das seine Kritik überhaupt charakterisirt.

Die Hauptsache bleibt durch den großen Blick Wolf's für immer festgestellt. In dem Jugendzeitalter der Welt entsteht die epische Dichtung nicht auf die Weise, wie man in reflectirten Perioden Gedichte macht, daß man überlegt, durch welche Stoffe und nach welcher Behandlung das Publicum am meisten zu gewinnen sei, und nun nach Regeln und Plan verfährt. In jener Zeit ist der Dichter vielmehr wirklich ein Seher, und seine Gesichte werden ihm vom Volk überliefert. Der wahre Dichter der Homerischen Gesänge ist das griechische Volk, das sich aus der Natursymbolik zur Freiheit menschlicher Heldensagen losriß. Wie weit nun dieser oder jener einzelne Dichter bei der Ausführung dieser Volkssagen beschäftigt war, und wie das Verdienst sich zertheilt, das mag der Gelehrte untersuchen, wenn er es je darin zu einem Abschluß bringt; und die Geschichtsphilosophie, die, wenn man diesen Begriff richtig auffaßt, nach den Gesetzen der Analogie und Induction das Unbekannte aufzuhellen strebt, mag ihr darin zu Hülfe kommen, die Hauptsache bleibt: diese reinste Dichtung der Menschheit ist nicht gemacht, sondern geworden.

Neben Wolf ist unter den Philologen, die auf die Entwickelung der deutschen Bildung den entschiedensten Einfluß ausübten, zunächst Joh. Heinr. Voß zu nennen. Als Dichter erwähnen wir ihn noch später; was er für die Wissenschaft gethan, berührt uns hier weniger. Wie die meisten der jungen strebsamen Philologen, gerieth er bald in eine lebhafte Fehde mit seinem ehemaligen Lehrer Heyne, dessen ungründliche Vielseitigkeit er mit der ganzen leidenschaftlichen Bitterkeit seiner Natur zu geißeln fortfuhr. Mit Wolf stand er in einem beständigen Briefwechsel, die beiden Männer achteten sich gegenseitig, obgleich sie bei dem völligen Widerspruch ihrer Natur in kein näheres Verhältniß treten konnten. Zu Wolf's Ansicht über den Homer konnte er sich nicht bekehren. Er hatte zu lebhaft sich in den Dichter vertieft, als daß er an eine Zusammensetzung desselben durch eine nachträgliche Recension hätte glauben können. Eine solche Zusammensetzung aus verschiedenen, wenn auch noch so gleichartig gedachten Geisteswerken schien ihm eine Unmöglichkeit, auch wenn ein Homer selbst dieser Macpherson zu sein übernommen hätte. Es schien ihm nicht unbegreiflich, daß ein so überragender Geist, mit seiner Kunst ganz und allein beschäftigt, aus jeder verstandenen und empfundenen Aufführung

entflammter und mit sich selbst vertrauter zurückkehrend, auch ohne Schrift endlich ein so großes Werk aus einem so einfachen Keim zu entwickeln und Alles mit Leben zu erfüllen vermocht habe. — Längere Zeit versuchte er Wolf zu bekehren, und gerade den Beifall der Dilettanten, Klopstock's, der sich sehr entschieden für Wolf erklärt hatte, Herder's und Fr. Schlegel's, wandte er an, um Wolf irre zu machen. — Wichtig sind noch seine „Mythologischen Briefe," 1794, in denen er das realistische Princip der Griechen bei der Anschauungsweise ihrer Götter mit demselben Eifer verfocht, als er später den Naturphilosophen gegenüber entwickelte.

Die Verdeutschung des Homer betrachtete er schon früh als seine Lebensaufgabe. Bereits 1781 erschien die erste Ausgabe der Odyssee, der gesammte Homer durchweg überarbeitet 1793; die spätern Uebersetzungen, Virgil 1789 ꝛc., Ovid 1798; Aeschylus, Aristophanes ꝛc. sind weniger ins größere Publicum gedrungen. Der Homer dagegen ist schon frühzeitig ein Handbuch für die Gebildeten geworden und hat auf die weitere Ausbildung der Sprache fast ebenso bedeutend eingewirkt, als Schlegel's Shakspeare.

In den aufeinander folgenden Bearbeitungen sehen wir das fortgehende Bestreben, dem Urtext auf Schritt und Tritt so genau als möglich nachzugehen. Die älteste Ausgabe hatte noch etwas Naturalistisches, Voß hatte sich in seinen metrischen Grundsätzen noch nicht festgesetzt, und es kam ihm mehr darauf an, den Dichter in seinen großen Zügen, als in seinen Einzelheiten nachzubilden. Mehr und mehr aber vertiefte er sich in die Geheimnisse des Versmaßes und eignete sich eine Technik an, die uns um so mehr Bewunderung abnöthigt, da er verhältnißmäßig sehr schnell arbeitete. Am entschiedensten waren seine neuen Grundsätze in der Ausgabe von 1794 angewendet. Um der Treue willen hat er nun nicht selten die deutsche Sprache in Wendungen gebracht, die der griechischen abgelernt waren, und die zwar nicht ihrer Correctheit, aber wohl ihrem leichten Fluß schadeten; namentlich hat seine Wortfolge etwas Gewaltsames. Dabei kam ihm aber die Originalität der Mundart, der er angehörte, zu Statten. Viele von seinen Ausdrücken, die sich scheinbar an das Griechische anlehnen, sind Reminiscenzen aus alten norddeutschen Formen.

Der Eindruck dieser Uebersetzung war nicht von vorn herein ein günstiger. Klopstock, der in der festen Ueberzeugung war, er habe den classischen Hexameter geschaffen, war über die Neuerungen seines Schülers empört, in Weimar und Jena war man wenigstens bedenklich. Als Voß im Juni 1794 nach Weimar kam, fand er, daß sein Homer kein Glück gemacht; man erklärte ihn für undeutsch und zu ängstlich; als er aber Wieland und Herder seine Uebersetzungen vorlas, überzeugten sich diese

wenigstens, daß Voß nach Methode und Princip gehandelt habe, da seine Uebersetzung nicht für die Lectüre, sondern für den lebendigen Vortrag eingerichtet sei. Auch Goethe, von der durchdachten Kenntniß des Philologen durchdrungen, brach in lebhaften Beifall aus; Wolf stellte sich unbedingt auf seine Seite. Die Uebersetzung gewann immer mehr Boden im Publicum, Goethe liebte es, seinen Freunden daraus vorzulesen, und der einmal angeschlagene Ton machte sich nun in allen weitern Versuchen geltend.

Diese scheinbare Befriedigung erlitt einen starken Stoß, als in der Allgemeinen Literaturzeitung von 1796 eine sehr ausführliche und gründliche Recension erschien, die bei aller warmen und aufrichtigen Anerkennung doch gegen das leitende Princip der Uebersetzung auf das lebhafteste protestirte. Die Recension war von A. W. Schlegel, der im Jahre vorher in den Horen durch die Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache die Berechtigung seines Urtheils nachgewiesen hatte. Die Vorwürfe gegen Voß haben einen doppelten Zweck. Einmal protestirt der Kritiker gegen die Neuerungen, die dem Genius der deutschen Sprache widersprächen. „Daß einzelne Dichter durch ihr Beispiel einen großen Einfluß auf die Ausbildung der Sprache haben können, beweist die Geschichte. Auch hat man Vieles anfangs als sprachverderbt verschrien, was nachher Eingang gefunden und sich als wahre Veredelung bewährt hat; nur darf das vorgeschlagene Neue nicht in Widerspruch mit dem entschieden Festgesetzten stehen. Wäre die Sprache eine bloße Zusammenhäufung, gleichviel ob von gleichartigen oder ungleichartigen Bestandtheilen, eine formlose Masse, so dürfte man nach Willkür ändern oder hinzufügen, und jede Bereicherung ohne Ausnahme wäre Gewinn; allein sie ist ein geordnetes Ganze, oder macht doch Anspruch darauf, es mehr und mehr zu werden; nach Gesetzen der Aehnlichkeit und Verwandtschaft zieht Alles in ihr sich an oder stößt sich ab, allgemeine Formen gehen durch sie hin, beleben den Stoff und üben dagegen eine bindende Gewalt an ihm aus.“ — Ebenso schwer war der zweite Vorwurf, daß durch zu ängstliche Nachbildung des Einzelnen der Charakter des Ganzen beeinträchtigt würde: Voß habe mehr das Aeußerliche der Redefügungen ꝛc., als den innern Kern der Homerischen Poesie, die Natürlichkeit und sinnliche Klarheit ins Auge gefaßt, da doch das Erste bei Homer etwas ganz Zufälliges sei. Durch jene Aengstlichkeit der Nachbildung komme in die Dichtung etwas Mosaikartiges, was im Original durchaus nicht vorhanden sei.

Diese Abhandlung brachte in die öffentliche Meinung einen großen Umschwung. Nur Wolf, gewiß der competenteste Richter, wie er es auch in seinen spätern Fragmenten aus dem Homer gezeigt hat, gab dem Kritiker Unrecht; Goethe und Schiller waren froh, der lästigen Fessel entledigt zu

sein, die bei Reinecke Fuchs und bei Hermann und Dorothee sich so unbequem erwiesen hatte. Wieland, der leicht von einem Extrem ins andere übersprang, sprach sich 1797 im Mercur über Voß geradezu geringschätzig aus, und so war die Harmonie unter den Freunden des Alterthums unterbrochen. Schlegel selbst wurde später an seinem Urtheil wieder irre. Durch seine eigenen Arbeiten drang er immer weiter in die Technik ein und gewann die Ueberzeugung, daß man die Urbilder auch in den Einzelheiten genau nachahmen müsse, um gegen sie gerecht zu werden, und daß diese Treue eine gewisse Freiheit in den herkömmlichen Redefügungen wohl rechtfertige. Da er sich selber mit der romanischen Literatur beschäftigte, die der deutschen Sprache weit mehr widerstrebte, als die griechische, so können wir die öffentliche Zurücknahme seines frühern Urtheils in den kritischen Schriften von 1801 wohl begreifen.

Allein wir können ihr nicht beitreten. Es handelt sich hier nicht um das Verdienst des Uebersetzers, das trotz der einzelnen Ausstellungen unendlich groß bleibt, sondern es handelt sich um ein Princip. Eine poetische Uebersetzung wird nicht für die Kenner des Originals geschrieben, die derselben nicht bedürfen, sondern für die Masse, und wenn sie ihren Zweck erfüllen soll, so muß sie auf diese ungefähr denselben Eindruck machen, wie der übersetzte Dichter auf seine Landsleute. Das ist nicht möglich, wenn sie Sprachformen anwendet, die dem Ohr, dem Verständniß nicht geläufig sind. Gewiß hat der poetische Uebersetzer in Beziehung auf Spracherweiterungen dasselbe Recht, als der Dichter, aber kein Haarbreit mehr, und eine Redewendung, die in einem Originalgedicht nicht erlaubt wäre, wird durch Beziehung auf ein fremdes Original nicht gerechtfertigt. Die Versuche, den Homerischen Schall nachzuahmen (borstenumstarrt Schwein, hurtig mit Donnergepolter &c.), die Schlegel in jener Recension getadelt, sind in der That verwerflich, denn sie enthalten eine unnütze Spielerei, die uns dem wahren Inhalt des Dichters um nichts näher führt, und sie gewöhnen das Ohr an Gewaltsamkeiten, die für die weitere Ausbildung der Sprache nur schädlich sein können. Wenn unsere Sprache nach der kurzen Blüthezeit so rasch wieder verwildert ist, so fällt wenigstens ein Theil der Schuld auf die Virtuosität der Uebersetzer.

Neben der Philologie und ihr gewissermaßen entgegengesetzt erhob sich eine zweite Wissenschaft, welche die Aufmerksamkeit der neu erwachenden Dichtung auf sich ziehen mußte, die durch Kant wieder hergestellte Philosophie. Auf den ersten Augenblick scheint der Widerspruch so groß, daß man kaum auf eine Versöhnung rechnen möchte. Die griechische Bildung war constructiv und suchte das individuelle Leben, die Natur und die Realität wieder zu ihrem ursprünglichen Rechte zu erheben; die neue Phi-

losophie dagegen war durchaus zersetzend, sie verleugnete die Natur und die Individualität und ging lediglich auf die Welt der Ideen aus. Daß sich trotzdem einzelne Punkte vorfanden, in denen der Realismus und der Idealismus sich berührten, zeigt Wolf's Bearbeitung des Homer. Auf ihrem höchsten Gipfel verließ die Philologie die überlieferte individuelle Gestalt, vertiefte sich in die Natur des menschlichen Schaffens und löste dasselbe in seine ewigen ideellen Momente auf. So entschieden sich ferner beide Wissenschaften in ihrem Princip widersprachen, so waren sie doch gleichmäßig der unmittelbaren Wirklichkeit feind. Beide trieben die dichterische Erfindung in ein Reich der Ideale oder Abstractionen. So ist es denn zu begreifen, daß nach langem und hartem Kampf endlich der Realismus und Idealismus in ihren beiden entschiedensten Vertretern, Goethe und Schiller, sich zusammenfanden.

Die ungeheuere Revolution, welche Immanuel Kant in der Philosophie herbeiführte, läßt sich mit wenig Worten angeben. Die bisherige Philosophie war darauf ausgegangen, vermittelst der Denkgesetze das absolute Sein, von welchem die gewöhnliche Wissenschaft nur die Außenseite zeigt, zu ergründen, mit andern Worten, den Gott zu entdecken, den die Natur nur verbarg. Kant ging bei seiner Philosophie von dem Grundsatz aus, daß das Denken nie aus der Sphäre des Gedankens heraustreten, sich nie in das Reich des Seins vertiefen kann, daß die Aufgabe der Speculation also nur darin besteht, das Gesetz des Denkens genau festzustellen und ihm die Grenze zu stecken, über die es nicht hinaus kann. Er nahm dem menschlichen Geist die Möglichkeit, etwas Anderes hervorzubringen oder zu finden, als Ideen; aber er zeigte ihm zugleich, und das ist die zweite Seite seiner Philosophie, daß es für ihn nichts Wichtigeres gebe, als eben die Ideen, und daß diese unendlich wichtiger seien, als die sogenannte Wirklichkeit. Die Bezeichnung der transscendentalen Philosophie schreibt sich von einem mathematischen Begriff her. Transscendentale Gleichungen sind solche, die man nicht auflösen kann, weil sie auf einer veränderlichen Größe beruhen, die aber doch eine richtige Rechnung geben, so lange man sich nur an diese Bedingung erinnert. So sollte das transscendentale Denken sich stets daran erinnern, daß es mit einer unauflösbaren Größe, dem Sein, zu rechnen habe, und dann innerhalb dieser Grenzen richtig rechnen.

Die transscendentale Philosophie war durch eine Reihe von Schülern bereits in das Fleisch und Blut der Gebildeten eingedrungen, bevor der Begründer derselben sie in die Nationalliteratur einführte. Immanuel Kant war 1724 zu Königsberg geboren und hatte daselbst seit seinem 31. Jahre als Lehrer der Philosophie gewirkt. 57 Jahre war er alt, als er das Werk, durch welches der Philosophie eine neue Grundlage gelegt

wurde, herausgab. Die Kritik der reinen Vernunft erschien 1781, die Kritik der practischen Vernunft 1788, die Kritik der Urtheilskraft, die freieste und höchste Entfaltung seines Systems, 1790. Er starb, 80 Jahre alt, 1804, als Mensch ebenso verehrt und der Verehrung würdig, wie als Denker. Wir werden bei der weitern Entwickelung des transscendentalen Idealismus seinen Schriften noch einmal begegnen. Hier kommt es uns darauf an, sein Verhältniß zur Culturentwickelung der Zeit und seine Einwirkung auf dieselbe festzustellen.

Der Entschluß, aus der Form des Denkens nicht herauszutreten, und die Verzichtleistung auf das Verständniß der objectiven Welt führte nothwendiger Weise in der Methode zu einem Formalismus, der in der Schule sobald die eigentlich productive Kraft erloschen war, sehr unerfreuliche Erscheinungen nach sich zog. Kant selbst hatte sich die Kenntniß und die Bildung seiner Zeit in einem ungewöhnlichen Umfange angeeignet, und wenn in seiner Darstellung das strenge Register der Kategorien, in die er seine Gedanken einschachtelte, zu ängstlich hervortrat, so war doch diese Form mit dem lebendigsten und vielseitigsten Inhalt, mit der reichsten und umfassendsten Erfahrung angefüllt. Dieser Schatz fehlte seinen Nachfolgern; es blieb ihnen nur das todte Register, das sie der Unbequemlichkeit des freien und eigenen Denkens überhob, und die Virtuosität der Analyse, die bei Kant das Resultat des höchsten Tiefsinns war, wurde bei ihnen ein leeres Spiel mit fertigen Begriffen. Indem die Kantianer sich über alle Universitäten verbreiteten, bürgerte sich dadurch in der Sprache eine Pedanterie ein, welche die Dichtung nur einengen, aber gewiß nicht fördern konnte.

Gefährlich war ferner die Resignation auf die Erkenntniß des Absoluten. Dem Anschein nach wurde das Reich des höchsten Seins dem Gedanken verschlossen und die Idee ganz von der Wirklichkeit getrennt. Aber nur dem Anschein nach, denn der Zweck des Philosophen war, die sogenannte Wirklichkeit als etwas Gleichgültiges und Nichtiges, die Idee dagegen als das höchste und allein wahre Leben darzustellen. Nichts ist thörichter, als der Vorwurf: Kant habe das Göttliche erstickt. Bekanntlich haben sich diese Vorwürfe der spätern Philosophie zum Theil auf die scharfe Kritik bezogen, die Kant gegen die bisherigen Beweise vom Dasein Gottes ausübte. Der berühmteste dieser Beweise war der ontologische: Gott muß als das allerrealste Wesen gedacht werden, zur Realität gehört unzweifelhaft auch das Sein, also ist Gott. Man hat Kant vorgeworfen, er habe die Tiefe dieser Speculation, die auf der ursprünglichen Identität des Denkens und des Seins beruhte, gar nicht verstanden. Allein Kant verstand unter Dasein nur, was man gewöhnlich unter Dasein versteht, und wenn er jene Deduction verwarf, so wollte er damit nur die Richtigkeit des Be-

griffs Dasein feststellen, da das wahre Leben Gottes in der Idee sei; vielmehr kam es ihm darauf an, den realen Inhalt Gottes zu entwickeln. Dies geschah durch den sogenannten moralischen Beweis: wir wissen unmittelbar, daß das Gute sein soll; in der Welt ist es nicht, also muß ein Jenseits sein, in dem es ist, in dem das Schlechte, das Endliche, die Bedingtheit, Raum und Zeit verschwindet. Als Beweis im gewöhnlichen Sinn genommen ist diese Deduction ebenso wunderlich, als der ontologische Beweis; aber sie ist charakteristisch in Bezug auf ihren Inhalt, denn sie drückt den wahrhaft christlichen Glauben in ideeller Form aus, den Glauben, daß Gott der Welt entgegengesetzt ist. In diesem Sinn darf man die kritische Philosophie als die Wiedergeburt des protestantischen Geistes aus seiner theologischen Verpuppung bezeichnen. Luther hatte den Himmel und die Hölle, die Sünde und die Erlösung, die in der alten Kirche außerhalb lagen, in das Herz der Menschen aufgenommen, und das Gefühl des Elends und der Endlichkeit wie den Muth der Freiheit zu seinem lebendigen Eigenthum gemacht. Allein seine historische Beziehung zur Bibel und zur Ueberlieferung hinderten ihn, diese Idee zu einer zusammenhängenden Weltanschauung durchzubilden. Die Theologie verknöcherte in neuer Scholastik oder siechte in unmännlicher Gefühlsschwärmerei dahin. Kant hat das Princip des alleinseligmachenden Glaubens in das Reich der Idee eingeführt. Aus der Idee des Guten oder aus dem Gewissen leitete er die Nothwendigkeit eines Glaubens an eine wirkliche, nicht blos in der Einbildung bestehende ideale, den Bedingungen des Raums und der Zeit entrückte Welt her. Die Möglichkeit, sich durch die blose Erkenntniß, durch die reine Vernunft von der Wirklichkeit des Ideals zu überzeugen, bestritt er dem menschlichen Geist und spottete der Weisheit seiner Schlüsse durch eine glänzende Kritik, an der sich das ganze Zeitalter berauschte.

Im katholischen Frankreich hatte die Vernichtung der Wunder auch den Glauben und den Idealismus zerstört. Die französische Aufklärung empörte sich im Namen der Natur und des gesunden Menschenverstandes gegen den Spiritualismus in den Dogmen, wie in den sittlichen Lehren des Christenthums. Der deutsche Protestantismus machte es umgekehrt: in der Ueberzeugung, daß der Spiritualismus des Christenthums noch viel zu sehr mit natürlichen, endlichen Momenten zersetzt sei, erkannte er es für seine Aufgabe, die Vergeistigung der Religion des Geistes mit aller Consequenz des Denkens fortzuführen. Das Christenthum verlangt eine Reihe von Opfern, aber nur zum Schein, denn es erkauft sie durch Verheißungen ewigen Heils. Diesen irreligiösen Zusatz hob Kant auf. Die Pflicht sollte um des absoluten Gebots willen, ohne alle Rücksicht auf einen zu erreichenden Zweck, ohne alle Beimischung der Vorstellung einer damit verbundenen oder daraus entspringenden Glückseligkeit, ausgeübt werden; ja,

das Gebot der Tugend war so hart, daß schon das Zusammentreffen der Neigung mit der Pflicht als eine Entheiligung der letztern erschien. Dies ist die große, aber freilich auch befremdliche Seite in seiner Kritik der praktischen Vernunft.

Die Härte, mit der dieser an sich richtige Grundsatz ausgesprochen wurde, die scharfe Abstraction, mit welcher er alle Nebengedanken eines zu erfüllenden Zwecks, einer zu erreichenden Befriedigung entfernte, ist aus der endlichen Beziehung seiner Philosophie zur Zeit zu erklären. Wenn er in seiner Kritik der reinen Vernunft jede Ueberschreitung aus dem Gebiet der Gedanken untersagte, so geißelte er damit zugleich die Neigung seines Zeitalters zur Schwärmerei und zum Materialismus. Ebenso war ihm in Beziehung auf das praktische Leben die doppelte Verirrung des herrschenden Eudämonismus verhaßt. Einerseits strebte der Instinct, sich von allem Gesetz und aller Regel zu befreien, sei es nun um des unmittelbaren materiellen Genusses willen, oder für einen feinern geistigen, aber noch krankhaftern Genuß. So die Pietisten, die Mystiker, die schönen Seelen, die Gefühlsdichter u. s. w. Andererseits war durch die Jesuiten und die Freimaurer, namentlich die Illuminaten, die gebildete Welt daran gewöhnt worden, zur Vervollkommnung der Menschheit in der Wahl der Mittel nicht sehr verlegen zu sein. Gegen diese Verirrungen wandte Kant die schärfsten Waffen seines Geistes.

> Er hatte nicht die Unwissenheit zu belehren, sondern die Verkehrtheit zurechtzuweisen. Erschütterung forderte die Cur, und je härter der Abstich des wahren Princips gegen die herrschenden Maximen war, desto mehr konnte er hoffen, Nachdenken darüber zu erregen. Aus dem Sanctuarium der reinen Vernunft brachte er das fremde und doch wieder so bekannte Gesetz, stellte es in seiner ganzen Heiligkeit aus vor dem entwürdigten Jahrhundert und fragte wenig danach, ob es Augen giebt, die seinen Glanz nicht ertragen. (Schiller in Anmuth und Würde.)

Der Erfolg hat Kant's Maxime gerechtfertigt. Wenn Menschen wie Kotzebue und Jacobi, denen die individuelle Ungenirtheit des Lebens das höchste Princip war, die Pedanterie des Handelns, welches in jedem einzelnen Fall nach dem Katechismus sieht, mit Hohn und Spott übergossen, so zeigte sich damit nur, daß er den wunden Fleck richtig getroffen hatte. Es giebt keine Philosophie, die auf die Privatsittlichkeit so segensreich eingewirkt hätte, als die Kantische; nur muß man dabei nicht die Philosophen von Profession in Betracht ziehen, die gleich den Theologen ihre Pflicht vollständig gethan zu haben glaubten, wenn sie lehrten, was Andere ausüben sollten, sondern die bedeutenden Männer aus andern Fächern, die durch Kant's Schule gegangen waren. Die heroischen Staatsmänner, welche die große Bewegung Ostpreußens in den Freiheitskriegen führten, hatten alle

zu den Füßen des Altmeisters gesessen, und seine Lehren hatten ihr ganzes Herz erfüllt. Von andern Berühmtheiten nennen wir nur Gottfried Hermann und Wilhelm v. Humboldt. Daß Hermann seine Metrik nach Kantischen Kategorien rubricirte, wollte nicht viel sagen; aber sein herrliches und schönes Leben war ganz erfüllt von den Ideen der Kantischen Philosophie. Wilhelm v. Humboldt hat im höchsten Alter die bekannten Briefe an eine Freundin geschrieben, die zeigen, wie tief der Inhalt der Kantischen Lehren in sein Fleisch und Blut übergegangen war.*)

Diese segensreiche Wirkung der praktischen Philosophie darf uns nicht darüber täuschen, daß in ihr dennoch eine große Einseitigkeit lag. Kant war im Innersten seines Herzens ein strenger Lutheraner; er dachte bei seinen sittlichen Lehren nur an das Individuum; die Bedeutung der allgemeinen Formen des Lebens und die Erfüllung derselben in der Geschichte erschien ihm als etwas Gleichgültiges, da ihm das Absolute wirklich ein Jenseits war. Den Staat betrachtete er nur als eine Anstalt zur Wahrung der Privatsittlichkeit, die bei steigender Vervollkommnung der Menschheit sich selber aufheben würde. Die große Aufgabe der Geschichte, die Kräfte zu concentriren und dem Einzelnen den Muth und das Recht zu geben, sich einer bestimmten Idee zu opfern, konnte er nicht fassen, weil er den Begriff des Zwecks von dem Begriff des sittlichen Handelns trennte, und also in der Geschichte keine Wechselwirkung und keine Folge fand. Sein Höchstes war die Idee, welche den halb geistigen und halb natürlichen Menschen in sich entzweit und ihm dadurch eine unendliche Aufgabe stellt: die Vermittelung eines zugleich ideellen und reellen Ganzen, in welchem der Einzelne sich als Theil glücklich fühlen könne, lag ihm fern. So ist es denn begreiflich, daß allmälig seine tiefe Idee von der Pflicht, die

*) Das Wissen an sich ist unfruchtbar; Pflicht aber ist, und ist auch dem natürlichen Streben jedes nicht blos an der irdischen Welt hängenden Menschen eigen, in den Kreis von Begriffen, den er besitzt, Klarheit und Bestimmtheit zu bringen. Dazu ist das Wissen nur Material . . . In die Wirklichkeit kann leicht etwas störend eindringen, und das Größte und Schönste, das Menschen zu erkennen im Stande sind, bleiben doch die reinen, nur mit dem innern Blick erkennbaren Ideen. In ihnen zu leben ist der wahre Genuß, das Glück, das man ohne Beimischung einer Trübheit in sich aufnimmt . . . Wenn ich von der Vertiefung in die Ideen rede, so meine ich damit das Entkleiden der Dinge von ihrem Schein, das Sammeln der Gedanken auf das, was allein seine Vortrefflichkeit in sich selbst trägt, was auch im vergänglichen Menschen nicht untergehn kann, weil es nicht aus dem Menschen stammt, und was allein verdient, daß der Mensch sich ihm ganz und bedingungslos hingebe . . . Nach der innern Wahrheit der Dinge beurtheilt, ist die Dichtung viel ernster und höher, als das Leben. Sie bringt einen Schmerz und eine Lust hervor, die viel edlerer Natur sind, als die wahren und irdischen. U. s. w.

nur sich selbst zum Gegenstand habe, ins Gemeinverständliche übersetzt und auf eine Beobachtung der zehn Gebote zurückgeführt werden konnte.

Wenn in der praktischen Welt die kritische Philosophie vergebens nach einem befriedigenden Abschluß suchte, so that sie in der Kritik der Urtheilskraft den großen Schritt, für die Einheit der Idee und Realität, der Freiheit und Nothwendigkeit wenigstens einen symbolischen Ausdruck zu finden, und es zeigt die Wahlverwandtschaft des philosophischen Denkens mit der gleichzeitigen poetischen Gährung, daß sie dies Symbol in der Kunst fand. Für das Einzelne der Kunst hat Kant kein durchgreifendes Verständniß gehabt; aber durch die Aufstellung dieses großen Princips hat er die Herstellung der classischen Periode, die Versöhnung der idealistischen und realistischen Dichter herbeigeführt. Was Kant in der abstracten Form des Begriffs ausgedrückt hatte, wurde durch Schiller und W. v. Humboldt mit rhetorischer Wärme weiter ausgeführt, dann durch Goethe mit individuellen Anschauungen bereichert und so zuletzt jenes stolze Selbstgefühl des künstlerischen Ideals hervorgerufen, welches sich der Wirklichkeit überheben zu können glaubte.

Die Begriffsbestimmungen der Aesthetik knüpften sich an die Ideen des Schönen und Erhabenen. Schon bei der Analyse des Schönen zeigte es sich, daß die höchste und reinste Lust des menschlichen Geistes ohne alle Beziehung zur Wirklichkeit gedacht werden kann. Schön nennen wir, was ein uneigennütziges Wohlgefallen hervorruft, was uns als zweckmäßig erscheint, ohne Vorstellung eines bestimmten Zwecks, und was als Gegenstand eines allgemeinen und nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird, ohne begriffliche Analyse. Obgleich also die Kunst nur ein Spiel ist und außerhalb des Zusammenhangs der gewöhnlichen Zwecke liegt, giebt sie doch dem menschlichen Geiste Befriedigung, und dieser ist sich bewußt, indem er genießt, zugleich der Schöpfer seines Genusses zu sein.

Viel wichtiger war die Analyse des Erhabenen, in dem sich die Freiheit des Geistes von den Bedingungen der Natur durch das Vermögen des Ideals am deutlichsten entwickelte. Den schönen Gegenstand, wenn ihn eigentlich auch erst unser künstlerisches Auge hervorbringt, treffen wir doch in der Natur, den erhabenen müssen wir hervorbringen. Kein Gegenstand der Natur ist an sich erhaben, weil es kein absolutes Maß giebt. Das Erhabene ist in keiner sinnlichen Form enthalten, sondern bezieht sich nur auf Ideen der Vernunft, welche, obgleich ihnen keine angemessene Darstellung möglich ist, eben durch die Darstellung des sinnlichen Contrastes rege gemacht und ins Gemüth gerufen werden. Was unserer Sinnlichkeit Schrecken erregt, bringt durch Vermittelung der Ideen Wohlgefallen und Bewunderung hervor; der Gegenstand derselben ist aber nicht die Natur, sondern der Geist. Eben darum, daß in unserer Einbildungskraft ein

Bestreben zum Fortschritt ins Unendliche, in unserer Vernunft aber ein Anspruch auf absolute Totalität liegt, wird durch den Widerspruch das Gefühl eines übersinnlichen Vermögens in uns erregt, und diese Geistesstimmung, nicht aber ihr Gegenstand, ist erhaben zu nennen. Es gehört zu unserer Bestimmung, was die Natur als Gegenstand der Sinne für uns Großes enthält, in Vergleichung mit den Ideen der Vernunft für klein zu achten, und was das Gefühl dieser übersinnlichen Bestimmung in uns rege macht, bringt jenes Gesetz zur Gestalt. Erhaben ist der Gegenstand, dessen Vorstellung das Gemüth bestimmt, sich die Unzulänglichkeit der Natur zur Darstellung von Ideen zu denken. Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unserer Unmacht und Begrenzung, andererseits aber aus dem Gefühl unserer Uebermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen.

Wir erfahren durch das Gefühl des Erhabenen, daß sich der Zustand unsers Geistes nicht nothwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet, daß die Gesetze der Natur nicht nothwendig auch die unsrigen sind, und daß wir ein selbstständiges Princip in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist . . . . Wir ergötzen uns an dem sinnlich Unendlichen, weil wir denken können, was die Sinne nicht mehr fassen und der Verstand nicht mehr begreift. Wir werden begeistert von dem Furchtbaren, weil wir wollen können, was die Triebe verabscheuen, und verwerfen, was sie begehren. Gern lassen wir die Imagination im Reich der Erscheinungen ihren Meister finden, denn es ist doch nur eine sinnliche Kraft, die über eine andere sinnliche triumphirt; aber an das absolut Große in uns selbst kann die Natur in ihrer ganzen Grenzenlosigkeit nicht reichen . . . Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmälig, sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbstständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist . . . . Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen, verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Nothwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen! — (Schiller über das Erhabene, 1801.)

Das Gefühl des Erhabenen bezieht sich nicht blos auf die Kunst, sondern ist zugleich die höchste Quelle der Religion. Die Religion, welche aus der Kritik der Urtheilskraft hervorgeht, ist eine viel freiere und würdigere, als die Religion der praktischen Vernunft. Indem wir uns überzeugt haben, daß im Gefühl des Erhabenen unser Geist bei sich selbst bleibt, werden wir dadurch von den Schrecken des Naturgötzendienstes be-

freit, und es wird der ächte Begriff einer Religion des Geistes möglich gemacht. Zur Ausführung dieser Idee war die Zeit nicht reif, weil das Princip ihres Schaffens von dem Princip ihres Empfindens noch getrennt war.

Wohl aber war durch diese kritische Selbstbefreiung des Geistes der Weg angebahnt, die dichterische Welt der Griechen wieder aufzufinden. Die jugendliche Ungeduld unserer Dichtkunst hatte sich ausgetobt, und aus der unbedingten Heiligung des Instincts wurde die Resignation einer schönen Seele. Die titanischen Bestrebungen hatten nichts weiter hervorgerufen, als eine neue thränenreiche Spießbürgerei, einen siechen Pietismus des Herzens, der, unfähig, sich an Idealen emporzurichten, in seiner eigenen Erbärmlichkeit schwelgte. In stolzer Zurückhaltung entzog sich nun die Kunst dieser schlechten Wirklichkeit und floh in die Welt des Scheins, die sie den Griechen nachbildete. Die Kunst lebte in Bildern, die Philosophie in Ideen; und wenn die Kunst anscheinend in ihrer griechischen Schönheitsfülle sich zu einem harmonischen Dasein gestaltete, so lag doch darin, daß sie auf die Wirklichkeit resignirte, eben jener leise schmerzliche Zug, den die Philosophie als Idee begriff. Entschiedener, als irgend eine frühere Lehre, trat die Kantische Philosophie aus der anscheinenden Befriedigung des Lebens heraus, denn sie machte die Idee, deren Wesen eben darin bestand, daß ihr die Wirklichkeit niemals gerecht werden konnte, zum höchsten Lebensprincip des Geistes; aber wenn die Kunst in sich selbst einkehrte, so mußte sie erkennen, daß sie selbst nur in Ideen lebte, und daß ihr Lebensprincip mit dem der neuen Philosophie zusammenfiel. Die allmälige Entwickelung dieses Bewußtseins ist der eigentliche Inhalt des Bundes zwischen unsern beiden größten Dichtern, in denen der philosophische Idealismus und der künstlerische Realismus endlich seine Versöhnung fand.

Im Juli 1787 kam Schiller zum ersten Mal nach Weimar; er fand bei Wieland und Herder freundliche Aufnahme, aber im Grunde trat er Beiden niemals näher, und der mehr niederhaltende als anerkennende Ton, welcher zu der Zeit in den geselligen Cirkeln Weimars herrschte, trieb ihn bald in sich selbst zurück. Goethe war in Italien, aber sein Geist waltete noch über der Stätte, die er seit langer Zeit allein beherrscht. „Goethe's Geist," schreibt Schiller an Körner im August 1787, „hat alle Menschen, die sich zu seinem Cirkel zählen, gemodelt; eine stolze philosophische Verachtung aller Speculation mit einem bis zur Affectation getriebenen Attachement an die Natur und eine Resignation in seine fünf Sinne, kurz eine gewisse kindliche Einfalt der Vernunft bezeichnet ihn und seine ganze hiesige Secte." —

Die Befriedigung, die er in Weimar nicht erlangen konnte, fand Schiller im Hause der Frau v. Lengefeld im Rudolstädtschen, durch die

innige Freundschaft mit der ältern Tochter Caroline, der spätern Frau v. Wolzogen, und die allmälig aufkeimende Liebe zu der jüngern Tochter Charlotte. Schon im Mai 1788 siedelte er nach Rudolstadt über. Im Hause der Frau v. Lengefeld wurde Goethe wie ein guter Genius verehrt, von dem nur Heil zu erwarten sei. Als er nun aus Italien zurückkehrte, setzten die Freundinnen die größte Hoffnung auf die Zusammenkunft dieser werthen Männer, allein die Hoffnung wurde getäuscht; als Goethe am 7. September mit Herder und Frau v. Stein zu Besuch kam, standen sich die beiden Männer fremd und kalt gegenüber.

Der Grund lag zum Theil in Goethe's allgemeiner Verstimmung. Mit dem größten Unwillen hatte er sich aus Italien getrennt, dem Lande seiner alten Sehnsucht, das ihm seine alten Verhältnisse verleidete. Die Weimarische Gesellschaft kam dem Dichter mit den größten Erwartungen entgegen; allein er war ein Anderer geworden, er hatte einen Standpunkt in seiner Bildung gewonnen, auf den ihm in der damaligen Umgebung Keiner folgen konnte. Niemand verstand seine Sprache, wenn er die Welt der neuen Anschauungen, die in seinem Innern lebendig war, mit Entzücken schilderte, und seine Sehnsucht nach dem Verlornen, seine Klagen schienen zu beleidigen. Durch solche Erfahrungen wurde er dahin gebracht, an sich zu halten und sein Inneres zu verschließen, um sich die Klarheit seiner Ansicht nicht trüben zu lassen. Seiner Empfänglichkeit und Reizbarkeit bewußt, verschloß er sich gegen das, was seiner Natur nicht gemäß war. Es konnte nicht ausbleiben, daß er in dieser abgemessenen Haltung Vielen kalt und selbstsüchtig erschien, und daß namentlich die frühern Freunde sich verletzt fühlten. — Ein weiterer Grund seiner Verstimmung war das allmälige Hervortreten der französischen Revolution.

Schon im Jahre 1785 hatte die Halsbandgeschichte einen unaussprechlichen Eindruck auf mich gemacht. In dem unsittlichen Stadt-, Hof- und Staatsabgrunde, der sich hier eröffnete, erschienen mir die gräulichsten Folgen gespensterhaft, deren Erscheinung ich geraume Zeit nicht los werden konnte; wobei ich mich so seltsam benahm, daß Freunde, unter denen ich mich eben aufhielt, als die erste Nachricht hievon zu uns gelangte, mir nur spät, als die Revolution längst ausgebrochen war, gestanden, daß ich ihnen damals wie wahnsinnig vorgekommen sei .... Einem thätigen productiven Geiste, einem wahrhaft vaterländisch gesinnten und einheimische Literatur befördernden Manne wird man es zu Gute halten, wenn ihn der Umsturz alles Vorhandenen schreckt, ohne daß die mindeste Ahnung zu ihm spräche, was Besseres, ja nur Anderes daraus erfolgen solle. (Werke, Bd. 27, p. 9.)

Neben dieser allgemeinen Mißstimmung war noch eine besondere Abneigung gegen Schiller vorhanden.

Nach meiner Rückkunft aus Italien, wo ich mich zu größerer Bestimmtheit und Reinheit in allen Kunstfächern auszubilden gesucht hatte, unbe-

kümmert, was während der Zeit in Deutschland vorgegangen, fand ich neuere Dichterwerke in großem Ansehn, die mich äußerst anwiderten: Heinse's Ardinghello und Schiller's Räuber. Jener war mir verhaßt, weil er Sinnlichkeit und obstruse Denkweisen durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen unternahm, dieser, weil ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte. Beiden Männern von Talent verargte ich nicht, was sie unternommen und geleistet: denn der Mensch kann sich nicht versagen, nach seiner Art wirken zu wollen. Das Rumoren aber, das im Vaterland dadurch erregt, der Beifall, der jenen wunderlichen Ausgeburten allgemein, so von wilden Studenten als von der gebildeten Hofdame gezollt ward, der erschreckte mich, denn ich glaubte all mein Bemühen völlig verloren zu sehen, die Art und Weise, wie ich mich gebildet hatte, schien mir beseitigt und gelähmt .... Die Betrachtung der bildenden Kunst, die Ausübung der Dichtkunst hätte ich gerne völlig aufgegeben, wenn es möglich gewesen wäre; denn wo war eine Aussicht, jene Productionen von genialem Werth und wilder Form zu überbieten? Man denke sich meinen Zustand! Die reinsten Anschauungen suchte ich zu nähren und mitzutheilen, und nun fand ich mich zwischen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt. (27, p. 34.) —

Unter solchen Umständen ist es zu begreifen, wie Schiller nach jener Zusammenkunft schreibt:

Ich zweifle, ob wir je einander sehr nahe rücken werden. Vieles, was mir jetzt noch interessant ist, was ich noch zu wünschen und zu hoffen habe, hat seine Epoche bei ihm durchlebt; er ist mir (an Jahren weniger, als an Lebenserfahrungen und Selbstentwickelung) so weit voraus, daß wir unterwegs nie mehr zusammenkommen werden; und sein ganzes Wesen ist schon von Anfang her anders angelegt, als das meinige; seine Welt ist nicht die meinige, unsere Vorstellungsarten scheinen wesentlich verschieden. —

Als Schiller im November 1788 nach Weimar zurückkehrte, lebten sie zusammen, ohne je in eine persönliche Berührung zu kommen. Die abgöttische Verehrung, welche Moritz, Meyer und die andern neugewonnenen Freunde Goethe's laut aussprachen, mußten den jüngern Dichter verstimmen. An eine Vereinigung war nicht zu denken. In seinen Briefen an Körner spricht Schiller dieses Verhältniß sehr bitter aus.

Oefters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen: er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergießung, er ist an nichts zu fassen; ich glaube in der That, er ist ein Egoist in ungewöhnlichem Grade. Er besitzt das Talent, die Menschen zu fesseln, und durch kleine sowohl als große Attentionen sich verbindlich zu machen, aber sich selbst weiß er immer frei zu behalten. Er macht seine Existenz wohlthätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben... Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht um sich herum aufkommen lassen. Mir ist er dadurch verhaßt, ob ich gleich seinen Geist von ganzem Herzen liebe und groß von

ihm denke ... Eine ganz sonderbare Mischung von Haß und Liebe ist es, die er in mir erweckt hat, eine Empfindung, die derjenigen nicht ganz unähnlich ist, die Brutus und Cassius gegen Cäsar gehabt haben müssen; ich könnte seinen Geist umbringen und ihn wieder von Herzen lieben ... (Februar 1789.) — Ich will mich gern von Dir kennen lassen, wie ich bin. Dieser Mensch, dieser Goethe ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht ward sein Genie von seinem Schicksale getragen, und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen! (März 1789.)

Mittlerweile hatte sich Schiller in seine geschichtlichen Studien vertieft, die auf seine poetische Ausbildung von größerem Einfluß gewesen sind, als man gewöhnlich annimmt. Auch diese Studien trieb er als Idealist. Er pflegte zu behaupten, daß der Geschichtsschreiber, wenn er alles Thatsächliche in sich aufgenommen, nun den so gesammelten Stoff erst wieder aus sich heraus zur Geschichte construiren müsse. Eine Thatsache läßt sich ebensowenig zu einer Geschichte, wie die Gesichtszüge eines Menschen zu einem Bildniß blos abschreiben. Wie in dem organischen Bau und dem Seelenausdruck der Gestalt, giebt es in dem Zusammenhang selbst einer einfachen Begebenheit eine lebendige Einheit. Der wahre Zusammenhang der Begebenheiten wird am sichersten von demjenigen erkannt werden, der seinen Blick an philosophischer und poetischer Nothwendigkeit geübt hat, denn auch hier steht die Wirklichkeit mit dem Geist in geheimnißvollem Bunde.

Dieser Idealismus ist nicht geeignet, eine objective Auffassung der Geschichte vorzubereiten, und Schiller's Arbeiten sind durchweg dilettantisch und rhetorisch. Indeß erregte sein Werk *über den Abfall der Niederlande* doch Aufmerksamkeit, und Goethe veranlaßte im Mai 1789 seine Ernennung zum Professor der Geschichte in Jena. Mit einiger Verwunderung trat Schiller sein neues Amt an, zu dem ihm alle Vorkenntnisse fehlten. Gleich darauf verheirathete er sich mit Charlotte von Lengefeld und fand nun in einer glücklichen Häuslichkeit den innern Halt für sein Leben, der ihm bis dahin gefehlt hatte. Zugleich trat ihm durch Reinhold die Kantische Philosophie näher, und er hoffte von ihr eine Versöhnung sowohl für seinen Verstand wie für sein Gefühl. Für das Verhältniß zu Goethe waren diese philosophischen Beschäftigungen nicht förderlich. Nach einer Unterredung mit demselben über Kant berichtet Schiller:

Interessant ist's, wie er Alles in seine eigne Art und Manier kleidet und überraschend zurückgiebt, was er las; aber ich möchte doch nicht gern über Dinge, die mich sehr nahe interessiren, mit ihm streiten. Es fehlt ihm ganz an der herzlichen Art, sich zu irgend etwas zu bekennen. Ihm ist die

ganze Philosophie subjectivisch, und da hört denn Ueberzeugung und Streit zugleich auf. Seine Philosophie mag ich auch nicht ganz: sie holt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hole. Ueberhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet mir zu viel. Aber sein Geist wirkt und forscht nach allen Directionen und strebt sich ein Ganzes zu erbauen und das macht mir ihn zum großen Mann. (1. November 1790.)

Eine schwere Krankheit, die Schiller überfiel, der erste Vorbote eines jahrelangen Leidens, das erst mit seinem Tode endigen sollte, unterbrach eine Zeit lang seine philosophische Entwickelung. Eine große und günstige Anregung dagegen wurde ihm zu Theil, als im Frühjahr 1793 Wilhelm v. Humboldt mit seiner geistvollen Gemahlin Caroline, geborenen v. Dacheröden, nach Jena kam. Es entstand ein Verhältniß, dessen menschliche Idealität ebenso anziehend, wie seine wissenschaftliche Fruchtbarkeit bedeutend war. Schiller's durchaus sporadische und dilettantische Bildung wurde durch die gründliche philologische und philosophische Gelehrsamkeit seines neuen Freundes getragen, das Alterthum wurde ihm zugänglich gemacht, und die warme, hingebende Verehrung und Liebe, mit der ihm Humboldt entgegenkam, gab seinem Selbstgefühl eine neue Weihe. Die neuen Freunde sahen sich täglich zweimal und besprachen alle Kunstangelegenheiten bis tief in die Nacht. Nachdem die beiden Freunde sich trennten, begann jener fruchtbare, erst in den spätern Jahren unterbrochene Briefwechsel, der für uns eines der edelsten Zeugnisse ist, wie ernst es damals die Dichter mit ihrer Aufgabe nahmen, und wie eifrig sie bemüht waren, ihre Studien gewissermaßen aus der Fülle des Herzens herauszuschöpfen.

1793 machte Schiller eine Reise nach seiner schwäbischen Heimath, wo er wieder in eine schwere Krankheit und jetzt zum letzten Mal in seinem Leben in eine Entmuthigung verfiel, von der uns der Briefwechsel mit Körner erschreckende Zeugnisse ablegt; als er aber im Mai 1794 zurückkehrte, war er geistig völlig hergestellt und brachte den Plan zu den Horen mit, welche alle strebsamen Talente der Nation zu einem großen nationalen Kunstwerk vereinigen sollten. In dem Kreise von Weimar und Jena hatten sich W. v. Humboldt, Herder, Fichte, Woltmann, Knebel ꝛc. angeschlossen; auch Kant, der sich für Schiller's Arbeiten sehr interessirte, versprach seine Mitwirkung. An Goethe erging die Aufforderung im Juni 1794.

Das stark bewegte Leben, das dieser seit jener Zeit geführt, hatte ihn die Abneigung gegen Schiller's philosophische und poetische Thätigkeit allmälig vergessen lassen. Sein Verhältniß zu Christiane Vulpius entfremdete ihm den Hof und die Frauen, mit denen er bisher gemeinsam gelebt. Seine naturwissenschaftlichen und artistischen Studien entfernten ihn von

seinen alten Freunden, den Glaubensphilosophen, er fühlte sich sehr isolirt. Der Fortgang der Revolution, den er in dem Feldzug in der Champagne und in der Belagerung von Mainz aus widerwärtiger Nähe angeschaut, scheuchte ihn von der Wirklichkeit zurück.

Ich hielt mich immer fest an die naturwissenschaftlichen Studien, wie an einen Balken im Schiffbruch, denn ich hatte nun zwei Jahre unmittelbar und persönlich das fürchterliche Zusammenbrechen aller Verhältnisse erlebt .... Persönlicher Zeuge höchst bedeutender und die Welt bedrohender Umwendungen gewesen zu sein, das größte Unglück mit Augen gesehen, ja solche Zustände getheilt zu haben, gab die traurigste Stimmung .... Robespierre's Greuelthaten hatten die Welt geschreckt, und der Sinn für Freude war so verloren, daß Niemand über dessen Untergang zu jauchzen sich getraute, am wenigsten da die äußern Kriegsthaten der im Innersten aufgeregten Nation unaufhaltsam vorwärts drängten, rings umher die Welt erschütterten und alles Bestehende mit Umschwung, wo nicht mit Untergang bedrohten. Indeß lebte man doch in einer traumartigen, schüchternen Sicherheit .... Wer sich indessen von den Zuständen Rechenschaft gab, mochte wohl im Innern sich gestehen, daß man sich mit eiteln Hoffnungen zwischen Furcht und Sorge nur hinhalte.

Unter diesen Umständen mußte ihm ein Bündniß der gemeinsam für das Gute wirkenden Talente, wie es von Schiller angeregt wurde, abgesehen von den kleinen Mißhelligkeiten, als ein wünschenswerther Halt erscheinen. Die beiden Dichter begegneten sich auf einem Gebiet, wo man es am wenigsten hätte erwarten sollen, auf dem Gebiet der Naturwissenschaft. Vielleicht war es ein günstiger Umstand, daß Schiller auf demselben gar nicht zu Hause war, so daß die Trennung, die er auch hier zwischen Idee und Wirklichkeit machte, Goethe nicht so unmittelbar verletzte. Schiller's Anziehungskraft war groß, er hielt Alle fest, die sich ihm näherten; die gemeinschaftlichen Arbeiten an den Horen kamen dazu, und so wurde der Bund zwischen Idealismus und Realismus besiegelt. „Für mich," erzählt Goethe, „war es ein neuer Frühling, in welchem Alles froh neben einander keimte und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging."

Der erste Schritt zur Befestigung des neuen Verhältnisses war von Seiten Schiller's ein gewagter. Es war ein Brief an Goethe, 23. August 1794, in welchem er diesem sein eigenes Wesen zergliederte.

Sie suchen das Nothwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege .... Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen; in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. Von der einfachen Organisation steigen Sie Schritt vor Schritt zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich den verwickeltsten von allen, den Menschen, genetisch aus den

Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß Sie ihn der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene Technik einzudringen .... Wären Sie als ein Grieche geboren, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Nothwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Stil in Ihnen entwickelt. Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden, oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhilfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von Innen heraus in Griechenland zu gebären. In derjenigen Lebensepoche, wo sich die Seele aus der äußern Welt ihre innere bildet, von mangelhaften Gestalten umringt, hatten Sie schon eine wilde und nordische Natur in Sich aufgenommen, als Ihr siegendes, seinem Material überlegenes Genie diesen Mangel von Innen entdeckte und von Außen her durch die Bekanntschaft mit der griechischen Natur geleitet nach dem bessern Muster ergänzte. Das konnte nicht anders als nach leitenden Begriffen von Statten gehen. — Sowie Sie von der Anschauung zur Abstraction übergingen, so mußten Sie nun rückwärts Begriffe wieder in Intuitionen umsetzen und Gedanken in Gefühle verwandeln, weil nur durch diese das Genie hervorbringt.

Goethe nahm diese Auseinandersetzung nicht blos mit Wohlgefallen, sondern mit Rührung auf. Es schloß sich sehr bald ein persönlicher Verkehr daran, und aus der Annäherung wurde eine wirkliche Freundschaft, eine Freundschaft, die in der Geschichte der Literatur nicht ihres Gleichen hat. Menschen, die nur in dem leichten, aber lebhaften Spiel des Gemüths ein inniges Verhältniß zu suchen verstehen, können sich diesen Bund nicht klar machen. Es war eben keine Jugendfreundschaft, die von einer gemeinsamen Vergangenheit zehrt, sondern die Freundschaft männlichen Alters, die in der gemeinsamen, von einem gleichen Glauben bewegten Arbeit ihre Erfüllung findet. Was Goethe und Schiller in jenen schönen Jahren mit einander getrieben, hat seine Bedeutung nicht blos in der Größe der Leistung, sondern darin, daß es der edelste Ausdruck für den Idealismus war, der alle strebsamen Geister der Nation erregte. Ihr Nachdenken über die Kunst mit der stetigen Beziehung auf Griechenland, wenn sie selber es auch nur als eine Vorarbeit für ihre Werke betrachteten, war zugleich die freie Fortsetzung der philosophischen Bewegung, die dem Heil, wonach das Volk zu streben habe, eine klar umrissene Gestalt suchte.

Die allmälige principielle Entwickelung Schiller's beginnt mit der Recension über Bürger (1791). Daß er dem Gegenstande nicht ganz gerecht geworden, fühlte er später selbst. Er hatte dem Dichter über sein Talent viel gute Worte gesagt, allein er hatte es nicht zergliedert, wie es

doch die Aufgabe des Kritikers ist. Wenn Bürger über jene Kritik außer Fassung gerieth, so war zum Theil wohl die verletzte Eitelkeit daran schuld, hauptsächlich aber die persönliche Wendung, die Schiller der Sache gab. Er hatte den Mangel an Vollendung und Classicität aus der unfertigen geistigen und moralischen Bildung des Dichters hergeleitet. Der Dichter könne uns nichts geben, als seine Individualität: diese müsse zur reinsten Menschlichkeit geläutert sein, ehe er die Menschheit zu rühren unternähme; kein Talent könne dem Kunstwerk verleihen, was seinem Schöpfer abginge. Der Dichter müsse ferner seinen Gegenstand, sei es nun seine eigene Empfindung oder eine Handlung, idealisiren, er müsse von der Empfindung, die ihn bedrängt, erst frei sein, ehe er es wagte, sie zu besingen; er müsse damit anfangen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität loszuwickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen. Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbstthätigkeit möglich, welche die Uebermacht der Leidenschaft aufhebt. —

Die Wahrheit, die in diesen Worten liegt, so bitter sie Bürger im geheimen Gefühl seiner moralischen Unfertigkeit empfinden mußte, ist auf alle Fälle eine einseitige. Die Härte, mit welcher sie ausgesprochen wird, erklärt sich daraus, daß Schiller seine eigene unreife Vergangenheit im Auge hat. Der strenge Läuterungsproceß, dem er seine Seele unterwarf, machte ihn auch gegen andere hart. Daß eine glückliche geniale Natur eines solchen Läuterungsprocesses nicht bedarf, das war ihm wenigstens noch nicht in eigener Erfahrung aufgegangen, und gegen den Dichter, an dem er es sich wohl hätte klar machen können, war damals seine Seele noch mit Bitterkeit erfüllt. Wenn Bürger über die persönliche Wendung der Kritik erbittert war, um so mehr, da er bereits auf einer Altersstufe angelangt war, die den Gedanken an eine wesentliche Umschaffung des Charakters ausschloß, so war ihm das nicht zu verargen: es ist immer ein Mißbrauch, wenn man eine dichterische Erscheinung, statt sie in ihrem vollen Umfang zu würdigen, nur dazu benutzt, gewisse allgemeine Ideen zu entwickeln. *)

Schiller's nächste philosophische Aufsätze haben im Grunde denselben Zweck, obgleich er Schritt vor Schritt einen weitern und freiern Blick gewinnt. So die Abhandlung über den Grund des Vergnügens an

---

*) A. W. Schlegel's Recension (1800), die von Gervinus nicht nach Gebühr gewürdigt ist, verdient in jeder Beziehung den Vorzug; sie ist das Muster einer gerechten und erschöpfenden Darstellung. Schon die gründliche Entwickelung der Begriffe Popularität und Volkspoesie wird ihr einen bleibenden Werth verleihen.

tragischen Gegenständen (1792), wo er sich gegen die einseitige Durchführung moralischer Principien in der Kunst erklärt. Die Kunst wirkt nicht deswegen allein sittlich, weil sie durch sittliche Mittel ergötzt, sondern auch deswegen, weil das Vergnügen selbst, das sie gewährt, ein Mittel zur Sittlichkeit wird. Die Kunst befreit die Seele, indem sie die Empfindung aus ihrer Unmittelbarkeit reißt und sie durch Vorstellungen ohne physische Nothwendigkeit vermittelt. — In der Abhandlung über tragische Kunst (1792) kommt es dem Kritiker mehr darauf an, nachzuweisen, was die Menschheit für ihre höhern Interessen in der Kunst zu suchen habe, als dem Künstler Fingerzeige zu geben, wie die menschliche Natur zu rühren und für seine Zwecke zu gewinnen sei. Mehr in dieser transscendentalen Richtung, als in der Aufnahme einzelner metaphysischer Begriffsbestimmungen, bei denen man doch immer den Dilettanten herausfühlt, erkennen wir die Verwandtschaft mit den Kantischen Principien. Alle jene Untersuchungen waren nur Fortsetzung des innern Läuterungsprocesses. „Diejenige Tragödie wird die vollkommenste sein, in welcher das erregte Mitleid weniger Wirkung des Stoffs, als der am besten benutzten tragischen Form ist.“ Dieser Satz enthält fertig und abgeschlossen das Glaubensbekenntniß, mit welchem der künstlerische Idealismus sich gegen die bisher allgemein herrschende Naturwahrheit der Dichtung und Empfindung empörte. Er enthält auch bereits den Keim der spätern Verirrung, denn es liegt in ihm die freilich noch nicht bestimmt ausgesprochene Voraussetzung, daß der Stoff für den wahren Dichter wohl etwas Gleichgültiges sein könne, mit andern Worten, daß die Kunst im Stande sei, den Menschen seiner gewöhnlichen sittlichen Empfindungsweise vergessen zu lassen. — Diese Unklarheit zeigt sich noch später in der Abhandlung über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten (1793), wo die Kunst, ganz abgesehen von ihrem Inhalt, als ein Surrogat der Tugend neben die Religion gestellt wird. Von der Schrift über Anmuth und Würde (1793) sprach Goethe noch später ziemlich bitter.

> Die Kantische Philosophie, welche das Subject so hoch erhebt, indem sie es einzuengen scheint, hatte Schiller mit Freuden in sich aufgenommen; sie entwickelte das Außerordentliche, was die Natur in sein Wesen gelegt, und er, im höchsten Gefühl der Freiheit und Selbstbestimmung, war undankbar gegen die große Mutter, die ihn gewiß nicht stiefmütterlich behandelte. Anstatt sie als selbstständig, lebendig vom Tiefsten bis zum Höchsten gesetzlich hervorbringend zu betrachten, nahm er sie von der Seite einiger empirischen menschlichen Natürlichkeiten. Gewisse harte Stellen sogar konnte ich direct auf mich deuten, sie zeigten mein Glaubensbekenntniß in einem falschen Lichte; dabei fühle ich, es sei noch schlimmer, wenn es ohne Beziehung auf mich gesagt worden; denn die ungeheure Kluft zwischen unsern Denkweisen klaffte nur desto entschiedener. (Bd. 27, S. 35.)

Für uns, die wir bei der Vielseitigkeit unserer philosophischen Bildung daran gewöhnt sind, es mit den Principien nicht so genau zu nehmen, ist dieser Unwille um so überraschender, da sich Schiller in jener Abhandlung sehr entschieden gegen die Härte des kategorischen Imperativs erklärt, welcher die Tugend der Neigung entgegensetzt. — Aber damals war es unsern Dichtern mit der Speculation sehr ernst. Sie philosophirten nicht, um sich wohl oder übel mit der öffentlichen Meinung abzufinden, sondern um in ihrem Innern klar und sicher zu werden, und hier dürfen wir den Gegensatz nicht verkennen, der zwischen den Ideen Goethe's und Schiller's damals noch bestand. Goethe's Ueberzeugung ging auf die Einheit der Seele mit der Natur, Schiller's Ueberzeugung auf die Befreiung der Seele von der Natur durch die Idee.

Es ist dem Menschen zwar aufgegeben, eine innige Uebereinstimmung zwischen seinen beiden Naturen (Wille und Empfindung) zu stiften .... und immer mit seiner vollstimmigen ganzen Menschheit zu handeln, aber diese Charakterschönheit .... ist blos eine Idee, welcher gemäß zu werden er mit anhaltender Wachsamkeit streben, aber die er bei aller Anstrengung nie ganz erreichen kann ..... Bei dem Thier folgt auf die Begierde ebenso nothwendig Handlung, als Begierde auf Empfindung .... Bei dem Menschen ist noch eine Instanz mehr, das übersinnliche Vermögen des Willens .... Das Thier muß streben, den Schmerz los zu sein, der Mensch kann sich entschließen, ihn zu behalten .... Uebereinstimmung mit dem Vernunftgesetz ist im Affect nicht anders möglich, als durch einen Widerspruch mit den Forderungen der Natur, und da die Natur ihre Forderungen aus sittlichen Gründen nie zurücknimmt .... so ist hier keine Zusammenstimmung zwischen Neigung und Pflicht möglich .... Ist bei einem Menschen die Neigung nur darum auf Seiten der Gerechtigkeit, weil die Gerechtigkeit sich glücklicherweise auf Seiten der Neigung befindet, so wird der Naturtrieb im Affect eine vollkommene Zwangsgewalt über den Willen ausüben u. s. w. —

Diese und ähnliche strenge Ideen, die damals Goethe zur Verzweiflung brachten, werden zwar im Laufe des Artikels eingeschränkt, aber da Schiller über sein Material nicht frei gebietet, geht sein Princip aus seiner Anschauung nicht organisch hervor, und so begreifen wir, daß Goethe die vermittelnde Ausführung ganz übersah und nur auf den harten Widerspruch des Princips seine Aufmerksamkeit richtete. — Bereits in der nächstfolgenden Abhandlung über das Pathetische (1793) spricht Schiller seine Neigung für das Schöne, Harmonische und Natürliche im Gegensatz zum Erhabenen aus und findet das Erstere bei den Griechen realisirt, mehr als in der That der Fall ist. Noch schwebt ihm diese Schönheit und Harmonie der Natur nur als eine Idee, nur als Sehnsucht vor, die in der Gegenwart nicht mehr realisirt werden könne; aber die Neigung hat sich

doch schon bestimmt erklärt, und der gleich darauf geschlossene Bund mit Goethe gab dieser Neigung den bestimmten Ausdruck.

Die erste reife Frucht dieses Bündnisses waren die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen (Horen 1795). Goethe las sie mit großer Aufmerksamkeit und bekannte zunächst seine völlige Uebereinstimmung mit der Deduction, dann prüfte er sie an seinem künstlerischen Gewissen und an der Erfahrung seines Lebens und Dichtens und fand nichts in ihnen, was seiner Empfindungsweise Anstoß geben könne. Eine gleich innige Theilnahme fanden die Briefe bei Humboldt, und der Altmeister der Philosophie in Königsberg drückte seinen Beifall aus. An dem größern Publicum gingen sie unbeachtet vorüber, aber als gemeinsames Glaubensbekenntniß der nun fest geschlossenen Dichterschule gehören sie zu den wichtigsten Actenstücken unserer Literatur. Die Form ist nicht vollendet, es fehlt nicht an rhetorischen Wendungen, an ungeschickten Versuchen, die Schulsprache zu reden; aber was der Schrift eine bleibende Bedeutung giebt, ist, daß sie aus dem innersten Kern der Gesinnung hervorgeht, als der vollendetste Ausdruck des künstlerischen Idealismus.

Schiller gesteht ein, daß anscheinend der Geist der Zeit den künstlerischen Beschäftigungen widerstrebt. Die Menschen sind in den Ideen jetzt so weit gekommen, daß sie nicht ohne Aussicht auf Erfolg daran denken können, aus dem Naturzustand, in dem sie bisher gelebt, herauszutreten und die Wirklichkeit nach dem Maßstab der Idee einzurichten. Allein die Aufhebung der bestehenden Einrichtungen bringt einen vorübergehenden Zustand der Anarchie hervor, und trotz aller Aufklärung ist die sittliche Bildung noch nicht so weit, ohne den Zwang des Staats sich selber Gesetze zu geben. Die Revolution findet ein unvorbereitetes Geschlecht. In den niedern Classen herrschen elementare Zustände, welche die ganze Cultur, wenn sie losgebunden werden, ins Chaos zu stürzen drohen, in den höhern Classen die noch schlimmere Depravation des Charakters.

Den Grund dieser Verwilderung findet Schiller in der Theilung der Arbeit, welche die harmonische Ausbildung und damit die Freiheit der Person gestört habe. Indem jeder Einzelne eine bestimmte Stelle innerhalb des Staats auszufüllen, sich nur für eine bestimmte Arbeit vorzubereiten habe, sei er dadurch unfähig geworden, sich selbst zu bestimmen, sobald das äußere Band des Staats gelöst sei. Eine Verjüngung der Gesellschaft durch eigene Kraft ist also unmöglich, so lange nicht jene griechische Einheit des Denkens und Empfindens wiederhergestellt und dadurch der Mensch befähigt wird, sich auch nach dem Fall des Staats selbst und mit Freiheit zu bestimmen. Dies durchzuführen, gebe es nur ein Mittel, die schöne Kunst, deren unsterbliche Muster wir bei den Griechen zu suchen haben.

Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling, oder gar ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling bei Zeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines bessern Alters und lasse ihn unter fernem griechischem Himmel zur Mündigkeit reifen; wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er eine fremde Gestalt in sein Jahrhundert zurück, aber nicht um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnon's Sohn, um es zu reinigen. ... Wie verwahrt sich der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit? Wenn er ihr Urtheil verachtet .... Er überlasse dem Verstande, der hier einheimisch ist, die Sphäre des Wirklichen, er aber strebe, das Ideal zu erzeugen; dieses präge er aus .... in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit .... Und damit es dir nicht begegne, von der Wirklichkeit das Muster zu empfangen, das du ihr geben sollst, so wage dich nicht eher in ihre bedenkliche Gesellschaft, bis du eines idealen Gehalts in deinem Herzen versichert bist .... Ohne die Schuld deiner Zeitgenossen getheilt zu haben, theile mit edler Resignation ihre Strafen und beuge dich mit Freiheit unter das Joch, das sie gleich schlecht entbehren und tragen .... Der Ernst deiner Grundsätze wird sie von dir scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch; ihr Geschmack ist keuscher als ihr Herz, und hier mußt du den scheuen Flüchtling ergreifen. Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohheit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgieb sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit, und die Kunst die Natur überwindet. —

Es war übrigens nicht die Kunst allein, welche sich berufen glaubte, die verlorene Würde der Menschheit herzustellen; in den gleichzeitigen Vorlesungen Fichte's über die Bestimmung des Gelehrtenstandes wurde der Wissenschaft dieselbe Bedeutung beigemessen. Die Rhetorik war noch glänzender, und die Meinung gewiß ebenso gut. Beide Männer irrten nur darin, daß sie die geistige Thätigkeit hervorragender Köpfe als etwas betrachteten, das sich vom Zusammenhang der allgemeinen nationalen Thätigkeit loslösen könne. — Indem nun Idealismus und Realismus ihre Versöhnung feierten, ohne doch in einander aufzugehen, mußte es ihnen wichtig erscheinen, ihr Verhältniß zu einander in klaren Umrissen festzustellen. Dies geschah in der berühmten Abhandlung Schiller's über naive und sentimentalische Dichtung (Horen 1795—1796). — Schiller geht in derselben von der Frage aus, wie es käme, daß die Empfindung der Natur, die unsere Dichter so lebhaft beschäftigte, bei den Griechen, die doch viel natürlicher und kindlicher waren, als wir, sich fast gar nicht vorfindet.

Nicht unsere größere Naturmäßigkeit, sondern im Gegentheil die Naturwidrigkeit unserer Zustände treibt uns an, dem erwachenden Triebe nach

Wahrheit und Einfalt in der physischen Welt eine Befriedigung zu verschaffen, die in der moralischen nicht zu hoffen ist .... Der Dichter ist entweder Natur, oder er wird sie suchen; jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter .... Jene ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung, dieser ist es durch die Kunst des Unendlichen. —

Schiller hat darin gefehlt, daß er diesen höchst wichtigen und entscheidenden Gegensatz in die Zeit verlegt, und die eine Seite in der antiken, die andere in der modernen Kunst wiederzufinden glaubt. Er selbst gesteht, daß ihm zu Anfang Shakspeare ebenso fremd gewesen sei, als Homer, gerade wegen der großen Natürlichkeit seiner Darstellung; ja im Stillen schwebt ihm sein eigenes Verhältniß zu Goethe vor. Wichtig ist es aber, daß Schiller die Nothwendigkeit des Idealismus für die neue Kunst nachweist und daher den Begriff des Classicismus, der Nachahmung der griechischen Kunst auf das richtige Maß zurückführt, daß er sehr klar und scharf die Grenzen absteckt, innerhalb deren dem modernen Dichter Naivetät erlaubt wäre, ohne das Ideal zu beleidigen. Eine freie Auflösung dieser Frage über das Verhältniß der Realität zum Ideal konnte Schiller nicht finden, weil er sein eigenes Verhältniß zu der überlieferten sittlichen, nationalen Substanz sich nicht klar gemacht hatte, und weil er von seiner Kunst glaubte, sie entspringe aus dem Quell der reinen zeitlosen Menschheit, während für den Kritiker ihre Herleitung aus bestimmten geschichtlichen Quellen doch nicht schwer fallen dürfte.

Bald nach dieser Abhandlung erschien über denselben Gegenstand, das Verhältniß der antiken zur modernen Poesie, als Einleitung zu einer allgemeinen Geschichte der Poesie, eine geistvolle Schrift von dem jungen Friedrich Schlegel, durch welche jene in mancher Beziehung in Schatten gestellt wurde. Schlegel war 26 Jahr alt, als er es unternahm, eine Geschichte der griechischen Poesie zu schreiben. Er stellte an den Beginn seiner Laufbahn, was nur die Frucht von dem Studium eines ganzen Lebens sein kann. Daß dieses Unternehmen im Beginn stockte, wird Niemand Wunder nehmen; ebensowenig, daß man bei der Ausführung fortwährend auf die Spuren einer unfertigen Bildung trifft. Dagegen hat der Kritiker in diesen Versuchen einen Scharfsinn und eine Freiheit der Anschauung entwickelt, die für seine Zukunft bessere Hoffnungen erregten, als nachher in Erfüllung gegangen sind.

Schlegel macht darauf aufmerksam, man dürfe nicht das Sentimentale mit dem Lyrischen verwechseln: nicht jede poetische Aeußerung des Strebens nach dem Unendlichen sei sentimental, sondern nur eine solche, die mit einer Reflexion über das Verhältniß des Idealen und des Realen verknüpft ist. „Die charakteristischen Merkmale der sentimentalen Poesie sind das Interesse an der Realität des Ideals, die Reflexion über das

Verhältniß des Idealen und Realen und die Beziehung auf ein individuelles Object der idealisirenden Einbildungskraft des dichtenden Subjects."

Unserer modernen Poesie fehle es nicht an einzelnen Schönheiten, wohl aber an Uebereinstimmung und Vollendung, an einer vollständigen Schönheit, die ganz und beharrlich wäre; unsere Poesie strebe weniger nach dem Schönen, als nach dem Charakteristischen und Interessanten. Die ganze Geschichte der modernen Poesie sei anscheinend vom Zufall bestimmt, niemals aber sei die Gestaltlosigkeit und Anarchie so deutlich hervorgetreten, als gegenwärtig in Deutschland.

> Die Philosophie poetisirt und die Poesie philosophirt; die Geschichte wird als Dichtung, diese aber als Geschichte behandelt. Selbst die Dichtarten verwechseln gegenseitig ihre Bestimmung, eine lyrische Stimmung wird der Gegenstand eines Drama und ein dramatischer Stoff wird in lyrische Form gezwängt .... Gleichgültig gegen alle Form und nur voll unersättlichen Durstes nach Stoff verlangt auch das feinere Publicum von dem Künstler nichts als interessante Individualität. Wenn nur gewirkt wird, wenn die Wirkung nur stark und neu ist, so ist die Art, wie, und der Stoff, worin es geschieht, dem Publicum gleichgültig. Die Kunst thut das Ihrige, um diesem Verlangen ein Genüge zu leisten. Wie in einem ästhetischen Kramladen steht Volkspoesie und Bontonpoesie beisammen, und selbst der Metaphysiker sucht sein eigenes Sortiment nicht vergebens; nordische oder christliche Epopöen für die Freunde des Nordens und des Christenthums; Geistergeschichten für die Liebhaber mystischer Gräßlichkeiten, und irokesische oder kannibalische Oden für die Liebhaber der Menschenfresserei; griechisches Kostüm für antike Seelen, und Rittergedichte für heroische Zungen; ja sogar Nationalpoesie für die Dilettanten der Deutschheit!
>
> So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
> Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

In diesem Bilde charakterisirt Schlegel nicht blos die vorhandene Poesie, sondern vor Allem seine eigene Schule. Es ist eine wunderliche Ironie des Schicksals, daß die Romantiker den Quell der Verirrungen durchschauten, ihm aber in ihrer eigenen Richtung erst den vollsten und freiesten Strom erschafften.

Indem nun Schlegel auf den Grund dieses Unterschiedes eingeht, zeigt er, daß die griechische Kunst der reifste und vollendetste Ausdruck der griechischen Natur war. In dieser Beziehung blühte die Menschheit nur einmal und nie wieder. — Die neuere Poesie ist das Resultat einer verunglückten natürlichen Bildung. Schon in der frühesten Zeit des Mittelalters war das lenkende Princip der ästhetischen Bildung nicht der Trieb, sondern gewisse dirigirende Begriffe. „Die Phantasterei der romantischen Poesie hat nicht etwa wie orientalischer Bombast eine abweichende Naturanlage zum Grunde, es sind vielmehr abenteuerliche Begriffe, durch welche

eine an sich glückliche, dem Schönen nicht ungünstige Phantasie eine verkehrte Richtung genommen hatte." — Was waren das für Begriffe? — „Der Keim der künstlichen Bildung war schon lange vorhanden, in einer künstlichen, universellen Religion, in dem unaussprechlichen Elend selbst, welches das endliche Resultat der nothwendigen Entartung der natürlichen Bildung war."

Die Romantik der modernen Poesie ging also daraus hervor, daß die natürliche Entwickelung der nationalen Gefühlsbildung durch gewisse dirigirende Begriffe, mit andern Worten, durch das Christenthum verwischt wurde; daß die natürliche und ideale Empfindung aus verschiedenen Quellen hervorgingen. So lange nun das Christenthum in vollem Glauben lebte, zeigt die Physiognomie der verschiedenen Völker eine gewisse Verwandtschaft. Allein wie dunkel immer die Ideen des Christenthums sein mochten, sie waren doch nicht die Ausflüsse des Gefühls, sondern ein Proceß der Reflexion. Die Reflexion ging daher in unendlichen Anstrengungen immer weiter fort, bis die endliche Frucht eine durchgängige Anarchie, eine vollendete Charakterlosigkeit war. — Da der Charakter der modernen Poesie aus der Reflexion hervorgegangen ist, so kann er auch nur durch eine gründliche Durcharbeitung der Reflexion vollendet werden. „Der bessere Geschmack der Modernen soll nicht ein Geschenk der Natur, sondern das selbstständige Werk ihrer Freiheit sein." Phänomene wie Goethe's Faust deuten darauf hin, daß die Zeit für eine ästhetische Revolution reif ist. Das erste Organ dieser Revolution kann nur die Kritik sein. Die griechische Dichtkunst bleibt das Ideal einer natürlichen Poesie, wir können aber nicht unmittelbar an sie anknüpfen, da sie aus einer uns fremden Bildung hervorging; sie lehrt uns, daß die Grundlage der Kunst auf dem Mythus, d. h. auf der Bildlichkeit der Empfindungen beruht, und so wie im Alterthum sich die Philosophie aus der Dichtkunst entwickelte, so soll die moderne Menschheit durch das Medium der Philosophie zur Dichtkunst zurückkehren. In dem transscendentalen Idealismus ist zu dieser Umkehr zur Poesie der Weg gezeigt. —

In dieser merkwürdigen Schrift widerspricht bei der unruhigen und unstäten Weise des Verfassers sehr häufig das Eine dem Andern, und überall finden sich Spuren jener Verworrenheit, die er als das Kennzeichen des Genius ansah; aber die Hauptsache ist klar genug, und Schiller hatte eigentlich keinen Grund, in den Xenien jene Widersprüche so scharf hervorzuheben, da er selber nicht frei davon war.*)

*) Wir Modernen, wir gehen erschüttert, gerührt aus dem Schauspiel;
Mit erleichterter Brust hüpfte der Grieche heraus. —
Oedipus reißt die Augen sich aus, Jokaste erhängt sich,
Beide schuldlos; das Stück hat sich harmonisch gelöst. U. s. w.

Die Geschichte der Poesie der Griechen und Römer (1798) ist bei der ersten Abtheilung des ersten Bandes stehen geblieben, bei der Darstellung der epischen Poesie. Wenn die ganze Untersuchung durch Wolf's Prolegomena angeregt ist, so fehlt doch viel daran, daß die leitenden Ideen des großen Philologen nach allen Seiten hin plastisch durchgeführt wären. Bei Wolf war die Vorstellung von der rhapsodischen Entstehung des Epos die Frucht vieljähriger gewissenhafter Studien, Schlegel dagegen bringt einem fertigen und frappanten Princip eine noch unvollkommene Bildung entgegen; er verfällt daher öfters in Widersprüche; doch sind die Grundlagen seiner Ansicht geistvoll entwickelt, in dem allerentschiedensten Gegensatz zu den spätern Ausgeburten der Romantik, den naturphilosophischen Speculationen.

Für Schlegel ist Homer der einzige ächte Repräsentant der griechischen Nationalität in der epischen Poesie, welche durchaus mythisch und nicht naturphilosophisch war. Zwar leugnet er den Einfluß der Naturbeobachtung und des Naturfatalismus auf die Entstehung des griechischen Göttersystems keineswegs, aber er schiebt diese theils, wie die Orphische Poesie, in eine dunkle Vorzeit zurück, theils erklärt er sie, wie die Hesiodische, als ein Resultat späterer Verwilderung. Die wenigen Momente dieses Princips, die sich im Homer vorfinden, erscheinen als letzte Trümmer einer noch nicht ganz überwundenen Vorzeit, oder als eine rohe Einmischung späterer Philosophen. Bei Homer muß man sich alle Regeln der Epopöe, die aus einer künstlerischen Bildung herrühren, aus dem Sinne schlagen. Die Homerischen Werke sind nicht das Product der Kunst, sondern das Product der Natur. Diese Naturschöpfung wurde als Begeisterung, Eingebung und Besessenheit des Poeten dargestellt, noch im Platonischen Ion, wobei man sich aber durchaus nichts Analoges mit der christlichen Offenbarung vorzustellen hat. Die Ilias ist die Inspiration nicht eines einzelnen Dichters, sondern eines gesammten dichterischen Zeitalters. Die Recension der Homerischen Gedichte, wie sie uns vorliegt, gehört dem Solonischen Zeitalter an, welches zu der ursprünglichen nationalen Bildung, die durch eine dazwischen liegende Verwilderung zum Theil verwischt war, wieder zurückkehrte. Es hatte sich theils die ionische Lyrik, theils die Hesiodische Dichterschule der Poesie bemächtigt, die reine Homerische Form in Vergessenheit gebracht und durch Anwendung der Naturspeculation jene furchtbaren Gestalten geschaffen, die von der spätern Kunst wieder aufgenommen wurden.— Als nun die Reflexion immer weiter in Griechenland eindrang, brach die Feindschaft zwischen der Philosophie und der Poesie aus, zwischen der Platonischen und Homerischen Vorstellung von den Göttern, und das war zugleich die Auflösung der natürlichen Bildung, die in der Geschichte der Menschheit nie wiederkehren sollte.

Im Einzelnen ihrer Bildung wie im Ganzen führte die Gunst der Natur die Hellenen auf jene Höhe der vollständigen Entwickelung, welche die Mitwelt nur beneiden und die Nachwelt nur bewundern konnte. Dann ergriff sie aber der eherne Arm des unerbittlichen Schicksals, und zwang sie, wieder abwärts zu gehn auf der vorgezeichneten Bahn.

Zwanzig Jahre nach dem Erscheinen dieses Erstlingswerks stellte Fr. Schlegel in seinen Vorlesungen über alte und neue Literatur seine Ansichten über die griechische Poesie noch einmal zusammen. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß bei dem stärksten Wechsel in seinen Grundprincipien im Einzelnen eine große Uebereinstimmung herrscht. Bei einer normalen geistigen Entwickelung wird das Umgekehrte stattfinden: das aus dem Gewissen hergenommene Grundprincip wird bleiben, dagegen wird durch das fortgesetzte und immer gründlichere Studium manches Einzelne ergänzt und berichtigt werden. Allein Schlegel, der seine literarische Laufbahn mit einem eisernen Fleiß begann, verfiel bald in Trägheit; statt gründlich fortzustudiren, dachte er nur an die unmittelbare Anwendung seines Wissens; seine Stimmungen veränderten sich, die Erweiterungen seines Wissens hielten damit nicht gleichen Schritt. Das Epigramm auf die beiden Brüder in den Xenien ist bekannt:

Was sie gestern gelernt, das wollen sie heut auch schon lehren,
O, was haben die Herrn doch für ein kurzes Gedärm.

Auf Fr. Schlegel hatte diese Schnellfertigkeit einen um so nachtheiligern Einfluß, da er in der That stehen geblieben ist. Das Unternehmen, als junger, halbfertiger Mann eine Geschichte der griechischen Poesie zu schreiben, war gewiß sehr gewagt, aber die dilettantische Manier, mit welcher er später nur den Schaum des Wissens abschöpfte, war für seine Bildung noch viel gefährlicher.

In den Vorlesungen bemüht sich Schlegel, der attischen Literatur eine eigene dorische entgegenzusetzen, für welche ihm Pindar das Beispiel ist. Im Gegensatz gegen seine frühere Auffassung findet er in der gesammten griechischen Poesie einen durchklingenden Schmerz, die Klage über den Verlust einer bessern Menschheit, eines bessern Göttergeschlechts. Diesen Schmerz sucht er im Aeschylus, im Thucydides, im Aristophanes nachzuweisen, in dem Pythagoreischen Bunde und in den Mysterien, ja noch im Sokrates. Sokrates habe das Leben überhaupt, wie viel mehr in dem damaligen Zustand der Welt, nur als ein Gefängniß der bessern Seele betrachtet, von welcher der sonst so heitere Weise gern zufrieden war durch den Tod, da es sich nun so fügte, geheilt und befreit zu werden. Diese und ähnliche Einfälle beziehen sich auf den neu errungenen Glauben, die weitere Ausführung aber sieht zuweilen so aus, als ob sie aus dem ältern Buch

abgeschrieben wären. Wie sehr Schiller durch diese Ideen des jüngern Kritikers verletzt wurde, werden uns später die Xenien zeigen.

A. W. Schlegel, der ältere Bruder, gehörte damals noch weit entschiedener der classischen Bildung an; in Bezug auf die griechische Dichtung hat er auch später seine Ansichten nicht wesentlich geändert, und die dramatischen Vorlesungen enthalten in ihrem gelungensten Theil, der Geschichte des griechischen Theaters, nur zusammenhängend ausgesprochen, was er in seinen frühern Kritiken sporadisch auseinandergelegt. Er wies nach, daß auch das Alterthum seine Romantik, seine unaufgelösten Momente gehabt, und machte auf die symbolischen Beziehungen aufmerksam, die zwischen Dichtung, Mythe und Philosophie stattfanden. Er folgerte daraus, daß die Kunstform der Griechen keine absolute, sondern aus bestimmten nationalen und religiösen Voraussetzungen herzuleiten sei, für welche wir erst durch künstliche Perspectiven, namentlich durch das Studium der plastischen Kunst ein Verständniß gewinnen könnten, daß daher die Antike ebenso nur als ein Material, als ein unfertiger Bildungsstoff für uns zu gebrauchen sei, wie die Kunstformen aller übrigen Völker und Zeiten. Als die Krone der dramatischen Poesie bei den Griechen erscheinen diejenigen Dichter, in denen sich das specifisch griechische Leben am eigenthümlichsten entwickelt, am schärfsten den modernen Begriffen entgegengesetzt ist, während die Spätern, die sich den modernen Begriffen in der Form wie im Inhalt nähern, als Verfälscher des griechischen Lebens verdammt werden. Aus diesem Princip begreift sich die Geringschätzung des Euripides, und was damit zusammenhängt, des Menander und Terenz. Euripides war für die Franzosen das Muster der griechischen Tragödie gewesen, und noch Goethe und Schiller hatten, als sie sich der Antike zuwandten, auf ihn zunächst ihre Aufmerksamkeit gerichtet. Nun geht Schlegel nicht ganz unbefangen zu Werke: er bespricht mit besonderer Vorliebe seine schwachen Werke, und geht über die bessern ziemlich rasch hinweg; aber es ist richtig, daß mit der Aufgebung des sittlichen Lebensprincips auch die Kraft der Poesie allmälig erlischt. Daß Schlegel aus denselben Gründen dasjenige Werk von Sophokles, welches bisher am meisten gefeiert war, den König Oedipus, in den Hintergrund schob, weil es sich am meisten der Natur des modernen Intriguenstücks nähert, und dagegen den Oedipus in Kolonos wegen seiner symbolischen Beziehungen verherrlichte, werden wir leicht begreifen, da er nicht als technischer Dramaturg, sondern nur als Literarhistoriker verfährt. Hierin liegt sein Dilettantismus und die Schwäche seiner Darstellung. Die bedeutenden und tiefsinnigen Züge in diesem Stück hat er herauserkannt, aber wie das wunderbare Gewebe von Empfindungen und Stimmungen, dem der leitende Faden einer Handlung fast ganz fehlt, auf dem Theater eine Wirkung ausüben konnte, diese

Frage hat er sich gar nicht vorgelegt, weil sein Sinn für die reale Darstellung der Poesie viel weniger geschärft war, als für die ideale Seite derselben. — Derselbe Fehler liegt in seiner Darstellung des Aristophanes.

> Die Tragödie ist der höchste Ernst der Poesie, die Komödie durchaus scherzhaft. Der Ernst besteht in der Richtung der Gemüthskräfte auf einen Zweck .... sein Entgegengesetztes besteht folglich in der scheinbaren Zwecklosigkeit und Aufhebung aller Schranken beim Gebrauch der Gemüthskräfte, und ist um so vollkommener, je größer das dabei aufgewandte Maß derselben und je lebendiger der Anschein des zwecklosen Spiels und der uneingeschränkten Willkür ist .... Die neuere Komödie stellt zwar das Belustigende in Charakteren u. s. w. auf .... aber unter allen daran angebrachten Scherzen bleibt die Form der Darstellung selbst ernsthaft, das heißt, an einen gewissen Zweck gesetzmäßig gebunden. In der alten Komödie dagegen ist diese scherzhaft; eine scheinbare Zwecklosigkeit und Willkür herrscht darin, das Ganze des Kunstwerks ist ein einziger großer Scherz, der wieder eine ganze Welt von einzelnen Scherzen in sich enthält, unter denen jeder seinen Platz für sich zu behaupten und sich nicht um die andern zu bekümmern scheint .... Der komische Dichter versetzt wie der tragische seine Personen in idealisches Element; aber nicht in eine Welt, wo die Nothwendigkeit, sondern wo die Willkür des erfinderischen Witzes unbedingt herrscht, und die Gesetze der Wirklichkeit aufgehoben sind. Er ist folglich befugt, die Handlung so keck und phantastisch wie möglich zu ersinnen; sie darf sogar unzusammenhängend und widersinnig sein, wenn sie nur geschickt ist, einen Kreis von komischen Lebensverhältnissen und Charakteren in das grellste Licht zu setzen. Was das Letzte betrifft, so darf das Werk allerdings, ja es muß einen Hauptzweck haben, wenn es ihm nicht an Haltung fehlen soll: wie wir denn auch die Komödien des Aristophanes in dieser Hinsicht als völlig systematisch deuten können. Allein soll die komische Begeisterung nicht verloren gehen, so muß aus diesem Zweck wieder ein Spiel gemacht und der Eindruck durch fremde Einmischungen aller Art scheinbar aufgehoben werden.

Die frühern Ausleger des Aristophanes waren nicht abgeneigt, in ihm einen Possenreißer ohne alle Poesie zu sehen, und die spätern suchten in ihm einen tiefsinnigen Philosophen, dessen Gemüth ganz von der Herrlichkeit der alten Religion erfüllt gewesen sei, und der hinter seiner anscheinenden Frivolität einen großen Schmerz um den Verfall derselben verstecke. Diese aus der Luft gegriffene Behaupkung wurde namentlich in einer Zeit verbreitet, wo man aus sogenanntem conservativen Interesse gegen alle Aufklärung und Vernunft zu Felde zog, und wo man nur dann glaubte einen Dichter ehren zu dürfen, wenn er ein Feind der Aufklärung war. Diesen Thorheiten gegenüber hat Schlegel's Auffassung ihre volle Berechtigung. Aber er referirt nicht blos, sondern er lobt; er stellt die thatsächliche Methode des Aristophanes als die ideale dar, und diese Theorie widerspricht unsern Erfahrungen wie unsern Begriffen. Wir wissen aus Er-

fahrung und können diese Erfahrung begrifflich rechtfertigen, daß eine Zwecklosigkeit, die sich als solche darstellt, uns nicht belustigt, sondern langweilt; daß die Zwecklosigkeit, die komisch auf uns einwirken soll, unter der Maske der Zweckmäßigkeit uns entgegentreten muß. Wenn wir uns vorstellen, daß die Stücke des Aristophanes auf der Bühne aufgeführt sind, so können wir den Eindruck derselben uns durchaus nicht erklären, so tief wir selbst bei der Lectüre von der unerschöpflichen Poesie ergriffen werden; und diese Frage der Culturgeschichte ist noch immer ungelöst. Die Romantiker haben an ihrer eigenen Erfahrung lernen können, daß die eingeständige Zwecklosigkeit als solche niemals komisch wirkt. Freilich dachte man wohl schon bei der Theorie an die vorhergegangene Praxis, und die Tieck'schen Versuche haben zur angeblichen Rechtfertigung des Aristophanes nicht wenig beigetragen.

Wir haben die Schriften der jungen Dichter und Kritiker, welche sich später als romantische Schule der classischen gegenüberstellten, hier mit aufgenommen, soweit sie sich auf die classische Literatur beziehen, um schon hier darauf aufmerksam zu machen, daß die Grundlage dieses neuen Kunstprincips keine andere war, als der classische Idealismus. Wie Goethe, Schiller und Herder, hatten auch die beiden Schlegel ihre Bildung in Griechenland erworben, und mehrere von ihren bedeutendsten Anhängern, namentlich Schleiermacher, Bernhardi und Solger, hatten eine durchaus philologische Schule durchgemacht. Wenn sich in späterer Zeit ihre Schule von den griechischen Dichtern zu den griechischen Philosophen, namentlich zu Plato abwandte, so ist das nur ein neuer Ausdruck für die innige Verbindung der Philosophie mit der Kunst. Wir haben von Solger, der den artistischen Studien Schiller's am eifrigsten nachgegangen ist, eine Rede über den Ernst in der Kunst (1811), die wir gewissermaßen als die Grabrede jenes Glaubens betrachten können, der unser classisches Zeitalter belebt hatte.

> Plato stellt so wahr als schön das Anschauen des Schönen als eine Wiedererinnerung dessen dar, was die Seele in einer andern Welt vor ihrem Eintritt in die Zeitlichkeit geschaut hatte. Wer dort Vieles schaute, wenn der hier ein Antlitz oder die Gestalt des Leibes erblickt, welche das ewige Schöne nachahmt, so schaudert er zuerst und es kommt etwas über ihn von der Furcht, die er damals bei den Göttern empfand; dann sie länger betrachtend, verehrt er sie wie einen Gott, und fürchtete er nicht den zu großen Schein des Wahnsinns, so würde er dem Schönen wie einem Götterbilde opfern.

Wenn die Philosophie sich in so trunkenen Visionen ergehen durfte, so kann man es der Dichtung nicht verargen, wenn ihrerseits die Begeisterung alle Grenzen überstieg. Der Glaube an die Seligkeit und Allge-

walt der Kunst ist das Princip, welches uns in den gesammten lyrischen Gedichten jener Periode entgegentritt, zu denen wir jetzt übergehen.

Vergleicht man Schiller mit den gebornen lyrischen Dichtern, z. B. mit Goethe und Bürger, so überzeugt man sich bald, daß die eigentliche Richtung seines Talents nicht nach dieser Seite hin lag. Seine Jugendgedichte sind fast ohne Unterschied roh und unmusikalisch, und auch in seinen reifsten Werken fehlt das Siegel der letzten Vollendung. So schöne Einzelheiten sie enthalten, man vermißt immer etwas, sei es nun an der Einheit der Stimmung oder an dem Rhythmus der Gedanken, oder auch an dem Wohllaut der Form; sie verrathen die Arbeit, und zwar eine Arbeit, die nicht fertig geworden ist. Ein flüchtiges Gefühl durch Ton und Bild festzuhalten, war ihm nicht gegeben, er mußte ins Breite gehen und durch Glanz der Schilderungen oder durch Fülle der Gedanken die individuelle Empfindung ergänzen.

Es giebt in der Philosophie Gedanken und Perspectiven, die einer Vermittelung durch die gewöhnliche Form des Beweises nicht bedürfen, die sich der intellectuellen Anschauung als unmittelbare Wahrheiten in der Form eines Bildes versinnlichen lassen. Solche Ideen in schöner Form der Einbildungskraft und dem Gedächtniß einzuprägen, ist der Beruf des philosophischen Dichters. Allein indem er aus der individuellen Empfindung, die den Beweis der Wahrheit in sich selbst tragen muß, heraustritt, unterwirft er sich einer doppelten Kritik. Wir wollen zuerst auf dieselbe Weise angeregt sein, wie es durch die Poesie überhaupt geschieht, wir wollen von einem reichen, sanft bewegten Strom der Empfindung getragen werden und die Bilder in anmuthiger Gruppirung an uns vorübergleiten sehen; dann aber wollen wir, was zunächst unsere Einbildungskraft beschäftigt, auch mit dem Verstande prüfen. Wo der Dichter mit allgemeinen Ideen umgeht, dürfen wir ihm nicht überlassen, daß er ein Spiel mit uns treibt; seine Worte müssen einen religiösen Ernst athmen, und die schöne Form muß einen ächten, dauerhaften Gehalt umschließen. In Schiller's Gedichten wird der höchst bedeutende und aus der Tiefe des Gedankens geschöpfte Gehalt überall durch eine einseitige Färbung gestört. Wenn sie daher nicht mehr im Volk fortleben, mit Ausnahme einiger leichtern Producte von rein dogmatischer Form, so ist das in der Ordnung, da das Volk nur an Dichtungen von unbedingter Wahrheit seine Nahrung findet. Im Grunde waren sie auch nie in das Volk eingedrungen, sie waren nur für die feinste Bildung berechnet. Für diese werden sie ein ewiger Erwerb bleiben, und wenn einmal der Denkproceß jener Periode aus der Erinnerung der Literatur schwinden sollte, so wird man ihn in seinen hauptsächlichen Umrissen aus Schiller's Gedichten wieder-

herstellen können. Zwar treten in ihnen die Ideen jenes Processes nur symbolisch auf, gleich den Schatten in der Odyssee, die erst Blut trinken mußten, bevor sie den Lebendigen Rede und Antwort gaben, aber um so reiner wird ihre Gestalt, wenn wir sie wirklich mit dem Athem des Lebens berühren.

Es ist ein bestimmter Gedanke, um den seine Gedichte kreisen: der Gedanke der Kunst, die zuerst in Griechenland verkündet wurde, und die berufen sei, die Menschheit aus einem langen, trüben Traum wieder zu erlösen. Von den Gedichten, die Schiller vor seinem Bunde mit Goethe schrieb, gehören nur zwei in diesen Kreis: die Götter Griechenlands, und die Künstler.

Die Götter Griechenlands (1788) haben unter allen philosophischen Gedichten die größte künstlerische Abrundung, besonders in der spätern Bearbeitung; sie gehören trotz einzelner Härten zu den edelsten Gebilden unserer Phantasie. Freilich ist dem Dichter nicht überall gelungen, was er an einzelnen Stellen meisterhaft verstanden hat, statt des Gedächtnisses die Phantasie anzuregen und die mythischen Bilder wirklich auszumalen, die er zuweilen nur mit Hülfe der Gelehrsamkeit andeutet: man wird durch die Masse der mythologischen Namen an Ramler erinnert. Allein der Gegensatz ist doch unverkennbar. Ramler hat die Dichtkunst aus Horaz gelernt und wendet die Formen und Figuren an, die er in seinem Vorbild findet, ohne daran zu denken, daß sie für unser Klima und unsere Vorstellungen nicht mehr passen; Schiller faßt diese verschwundene poetische Welt als den Gegensatz gegen unsere gewohnten Vorstellungen auf, die er ausführlich schildern muß, um sie wieder gegenwärtig zu machen.

Der Schmerz des Dichters über den Verlust der alten Götter wird durch zwei Umstände motivirt. Einmal vermißt er in der modernen Naturanschauung die individuelle Belebung und Bewegung des natürlichen Lebens. Die Wissenschaft hat Alles in Gesetze und Beziehungsbegriffe aufgelöst und den heitern Gestalten der Dichtung allen Raum genommen; die entgötterte Natur dient knechtisch dem Gesetz der Schwere, während bei den Griechen das kleinste Leben die Spur eines Gottes zeigte, oder, mit andern Worten, als eine individuelle Existenz aufgefaßt wurde. — Sodann ist die Einheit des natürlichen und des heiligen Lebens verloren gegangen. Bei den Griechen war Tugend die zwar maßvolle und schön geformte, aber doch freie und kräftige Entwickelung der angeborenen Triebe und Leidenschaften, in unserer Welt wird die Tugend als etwas Jenseitiges dargestellt, das mit der menschlichen Natur im harten Kampfe stehe, und als erste Pflicht wird dem Menschen zugemuthet, die Stimme der Natur in seinem Innern als sündhaft zu erkennen und zu ersticken. Die Welt des Ideals widerspricht allen unsern Wünschen und Hoffnungen: fremde

unverstandene Entzücken schaudern uns aus jenen Welten an —, und der Maßstab des Heiligen ist dem Leben feind, während bei den Griechen selbst das Reich des Todes sich den zarten Regungen der Menschlichkeit empfänglich zeigte.

Nach der Geister schrecklichen Gesetzen
Richtete kein heiliger Barbar,
Dessen Augen Thränen nie benetzen,
Zarte Wesen, die ein Weib gebar u. s. w.

In der ersten Ausgabe schließt das Gedicht mit einer schreienden Dissonanz. Der Dichter fordert den Gott, „dessen Strahlen ihn darniederschlagen," „das Werk und den Schöpfer des Verstandes," auf, ihn mit seinen heiligen Wahrheiten zu verschonen. In der zweiten Ausgabe ist diese Wendung gemildert. Der Dichter faßt zwar den Gegensatz in der härtesten Form zusammen; er behauptet, daß die entfliehenden Götter Griechenlands alles Schöne und Hohe, alle Farben und Lebenstöne mit fortgenommen und uns nur das entseelte Wort gelassen haben, aber er setzt hinzu:

Aus der Zeitfluth weggerissen, schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn;
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

Daß sich über dies moderne Heidenthum einzelne Stimmen des Unwillens erhoben, kann uns weniger Wunder nehmen, als daß diese Stimmen nicht lauter und allgemeiner wurden. Stolberg, der damals sich schon in ein angsthaftes Christenthum vergraben hatte, trat als leidenschaftlicher Ankläger auf, wofür ihn Schiller mit der Xenie bedachte:

Als du die griechischen Götter gelästert, da warf dich Apollo
Aus dem Parnasse, dafür tratst du ins Himmelreich ein.

Wir dürfen uns weder durch den christlichen Eifer noch durch den guten Witz bestimmen lassen, wir müssen untersuchen, inwieweit jenes schöne heidnische Gedicht Wahrheit enthält. Die erste Ausgabe entzieht sich der allgemeinen Betrachtung, da der Dichter im Grunde nur seinen individuellen Verdruß ausspricht, nicht in einer Zeit geboren zu sein, wo man noch an die Nymphen und Dryaden glaubte, und wo alles Schöne und Kräftige auch als gut galt. Diesen Verdruß, dem verkümmerten Pietismus des Zeitalters gegenüber, kann man den damaligen Dichtern nicht verargen, da sie doch in der Wirklichkeit nicht daran dachten, dem olympischen Zeus Altäre aufzurichten und das durch mühselige Arbeit gewonnene Gesetz der Schwere durch mythische Spielereien zu ersetzen. Daß sie

die griechischen Götter zu concret und den christlichen Gott zu abstract auffaßten, wird man einer unfertigen religiösen Bildung nachsehen, da in der Hauptsache der Gegensatz richtig getroffen ist. Die wiedererwachende Dichtkunst strebte nach Harmonie und Idealität des Lebens, während ihr in der herrschenden Religiosität der Glaube begegnete, das Leben sei an und für sich ein Jammerthal und die vermeintliche natürliche Tugend der schlechteste Theil desselben. Gegen diese Selbstentfremdung des menschlichen Herzens hatten sie wohl vollkommen Recht, die Schattenwelt der griechischen Götter heraufzubeschwören.

Allein der versöhnende Schluß der zweiten Ausgabe enthält eine praktische Wendung, die den Grundzug des damaligen poetischen Strebens ausspricht und die wir als verfehlt und schädlich bezeichnen müssen. Im wirklichen Leben den Göttern Brandopfer zu bringen, oder den Kalender nach Homerischen Voraussetzungen einzurichten, unternahmen unsere Dichter allerdings nicht, wohl aber versuchten sie es in der Kunst. So wie das Gemüth in den religiösen und wissenschaftlichen Voraussetzungen der Gegenwart keine Nahrung fand, so glaubten sie aus denselben auch für die Kunst keinen Inhalt gewinnen zu können, und um das Reich des Schönen herzustellen, flüchteten sie sich zu den Todten in das Reich der Schatten, weil hier allein das wahrhaft poetische Leben gefunden werden könne. „Das irdische Leben flieht," heißt es im Siegesfest, „und die Todten dauern immer."

Aber das Leben ist nur bei den Lebendigen, aus der Schattenwelt geht keine wahre Bewegung, aus den Gräbern keine ächte Poesie hervor. Die Wissenschaft kann uns die vergangene Schönheit wiederherstellen, die Kunst ist es nicht im Stande, denn sie blüht nur aus dem Glauben auf. An die griechischen Götter, an die griechische Sittlichkeit, an das griechische Schicksal, an die griechische Naturanschauung konnten unsere Dichter nicht glauben, sie konnten sie also auch nicht in lebendigen Kunstwerken darstellen. Was sie darstellten, war immer nur der Schmerz um die verlorene Zeit der Kindheit, nicht diese Kindheit selbst. Nebenbei beruhte die Begeisterung für die griechischen Götter im Ganzen auf Hörensagen, denn Griechisch verstand Schiller nicht, die Vossische Ilias war noch nicht erschienen, und von der bildenden Kunst hatte er ziemlich dürftige Begriffe. Er hatte sich mehr nach den Postulaten seiner Philosophie das in sich übereinstimmende griechische Leben ausgemalt, als daß er es sich durch die Anschauung erworben hätte.

Die Abneigung gegen das Christenthum müssen wir im vollen Ernst nehmen. Man hat bei Goethe und Schiller die Perioden nicht genau gesondert; in spätern Zeiten haben sie unter den vielen symbolischen Heiligenbildern, die sie in das Pantheon ihrer Götter aufnahmen, auch der

christlichen Mythologie wieder gehuldigt, damals aber, wo das Gefühl noch über die Reflexion mächtig war (und das dauerte doch bis über das Ende des Jahrhunderts hinaus), brachten sie ihm, wie Goethe selbst gesteht, einen wahrhaft Julianischen Haß entgegen. Wir erinnern an die erste Walpurgisnacht (1799), wo den nordischen Heiden der reine pantheistische Naturdienst, den „dumpfen Pfaffenchristen" dagegen der Aberglaube an den Teufel, an Gespenster und die sonstige Nachtseite der Natur beigemessen wird; an die Braut von Korinth, wo der neue Glaube Liebe und Treue wie ein böses Unkraut ausrauft und sich an Menschenopfern weidet u. s. w.

Stellen wir uns noch einmal die Mythologie jenes schönen Gedichts zusammen, in welches Schiller sein ganzes Herz ausgegossen hat. Die lichten, farbenreichen griechischen Götter empören sich mit der vollen Kraft des Gefühls gegen das finstere, menschenfeindliche Reich der Abstraction, das jetzt die Welt beherrscht. Zu ohnmächtig, um Widerstand zu leisten, fliehen sie mit ihrer Jugend und ihrer Poesie aus dieser farblosen Welt der Schmerzen in das freie Reich der Kunst, und alle Dichter, oder, was nach den damaligen Begriffen dasselbe sagen wollte, alle ächten Menschen folgen ihnen nach und verlassen den Altar des Einen, der „freundlos sonder Gleichen einsam in dem Strom der Zeiten nur sein eignes Bild sieht," um Götter anzubeten, die darum ewig leben, weil sie nie gelebt haben, die der Zeitfluth entrissen im Aether der Dichtkunst als ewige Symbole der reinen Menschheit frei sich bewegen. — Malen wir uns dies Reich der Schatten aus, so erkennen wir den Venusberg des Mittelalters, das unheimliche Asyl der alten Götter, die in böse Geister verwandelt mit dem sinnlichen Schein ihres alten Lebens den Christen in die Hölle verlocken. Die Hölle wollen wir dahingestellt sein lassen, aber ein Abweg war es jedenfalls. Eine ideale Welt, die auf das geschichtliche Leben der Zeit keine Wirkung ausübt und sie nicht ausüben kann, entwickelt nur eine rasch vorübergehende Blüthe und hinterläßt eine unproductive Sehnsucht.

Es ist dem Menschen nicht erlaubt, in der Sehnsucht zu leben. In der Rückkehr zu der Homerischen Weltanschauung lag eine Unklarheit und Selbsttäuschung, es fehlte die Würdigung des geschichtlichen Rechts, die Ehrfurcht vor dem Wirklichen und Nothwendigen. Aus der Sehnsucht einer bleichen, entgötterten Zeit entsprungen, war diese dichterische Religion nachsichtig gegen Alles, weil sie keinen rechten Glauben hatte; sie ertrug unterschiedlos alle Göttergestalten in sich und sträubte sich ebensowenig, als die Religion des römischen Kaiserreichs, auch den bleichen gekreuzigten Gott der Christen neben Isis und Osiris in das Pantheon der olympischen Götter aufzunehmen.

Um wie viel glücklicher war Shakspeare, dem das Christenthum in

der festen Gestalt des geschichtlichen Protestantismus entgegentrat. In unserer classischen Zeit war von der protestantischen Bewegung nicht viel mehr übrig geblieben, als die pietistische Schönseeligkeit. Aber wenn die Dichter, um dieser zu entfliehen, bis zum Homerischen Zeitalter zurückkehrten, so verloren sie damit jene Sicherheit in den Ideen, jene feste, auf der Uebereinstimmung des Ideals mit dem natürlichen Gefühl beruhende Gesinnung, die Shakspeare nicht blos zum größten, sondern auch zum verständlichsten Dichter aller Zeiten macht. Sie empfanden schön und edel, aber sie hatten nicht die Unmittelbarkeit des Glaubens, die sich durch die Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkte niemals irren läßt; ja sie sahen sich wohl gar genöthigt, wie Schiller in seinen Briefen über Don Carlos, um die verletzte Einheit des Herzens wiederherzustellen, ihren eigenen Idealen als Kritiker gegenüberzutreten.

In Schiller's nächstem Gedicht, die Künstler (1789), wird wieder auf das griechische Heidenthum hingewiesen.

Als in den weichen Armen dieser Amme
Die zarte Menschheit noch geruht,
Da schürte heil'ge Mordsucht keine Flamme,
Da rauchte kein unschuldig Blut.

Dieses Gedicht ist ein poetisch ausgeführtes Glaubensbekenntniß, das in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts seine Ergänzung findet. Durch den unerschöpflichen Gedankenreichthum, der sich hinter den reizendsten und mannigfaltigsten Bildern versteckt, wird jedes unbefangene Gemüth gefesselt. Leider fehlt auch hier die letzte Hand. Die allmälige Entstehung der Künste aus der freien Nachbildung der Natur ist im großen und schönen Sinn dargestellt, allein die Macht der Kunst wird unzweifelhaft überschätzt. Schiller, der ausschließlich das griechische Leben vor Augen hat, behauptet, daß die Kunst zuerst den Menschen aus der Wildheit gerissen habe, und schreibt ihr also nicht blos eine prophetische, sondern eine schöpferische Kraft zu: sie habe die Religion des Grauens und der Furcht in eine Religion der Liebe verwandelt. Als Gott den Menschen in die Sterblichkeit verbannt, „und eine späte Wiederkehr zum Lichte auf schwerem Sinnenpfad ihn fühlen ließ," folgte von allen himmlischen Geistern ihm nur die Kunst, und da dem Wilden, der nur durch die Fessel der Begierde an die Erscheinungen gebunden war, unempfunden die schöne Seele der Natur entfloh, löste die Kunst mit leiser Hand das Bild, den Schatten von den Dingen ab, „von ihrem Wesen abgeschieden, ihr eignes liebliches Idol;" und aus den Freuden der Ferne, die seine Gier nicht reizten, erkannte der Mensch zum ersten Mal seine Freiheit. Die Kunst sammelte die verschiedenen Strahlen der menschlichen Natur in einem

Bilde und brachte so die wahre Religion hervor. „Der Mensch erbebte vor dem Unbekannten, er liebte seinen Wiederschein.“ Die Sittlichkeit wie die Wissenschaft nährten sich an den Symbolen der Kunst; von den Schrecken des Lebens durch das schöne Spiel befreit, lernte der Mensch das unverständliche Schicksal ertragen, und als nun die Barbaren diese schöne Zeit zerstörten, wurde (im 14. und 15. Jahrhundert) der letzte Opferbrand den entheiligten Altären des Orients entrissen und durch ihn der neue Tag herbeigeführt. Kühne Geister haben sich dann bemüht, durch die Macht des Gedankens dies Licht zu nähren, aber ihre wahre Bestimmung werden sie erst erfüllt haben, wenn die Wahrheit in gefälligem Dienst zu Füßen der Schönheit liegt.

Es ist das eine hohe und schöne Auffassung, aber sie ist nicht ganz richtig. Nicht der frei sinnende dichterische Geist des Homer hat die griechischen Götter geschaffen, sondern der bereits gebildete Volksgeist, der in seinem Propheten zum höchsten, aber doch zum natürlichsten Ausdruck kam. In der herrlichen Zueignung hat Goethe durch die bescheidenere Aufgabe, die der Kunst zugetheilt wird, die richtigere und dauerhaftere Bedeutung derselben ausgedrückt. Der Schleier der Dichtung, „aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,“ kann nur aus der Wahrheit Hand dem Menschen geschenkt werden.

Wenn Goethe die Kunst zum Gegenstand der Dichtung machte, bemühte er sich nicht, den philosophischen Sinn derselben herauszustellen, sondern ihre bestimmte endliche Erscheinung zu versinnlichen, er dichtete als Künstler, nicht als Philosoph. Er giebt bestimmte, aus unmittelbarer Erfahrung hergeleitete Anschauungen, auf die Verherrlichung des Kunstbegriffs an sich läßt er sich nicht ein. Das Gebiet, welches er ausschließlich idealisirt, ist die Natur, und zwar die Natur in ihrem wissenschaftlichen Zusammenhang. Hier ist er unermüdlich, das Leben, das in allen einzelnen Erscheinungen pulsirt, zu vergöttlichen, sich mit inniger Liebe in den Schooß der unendlichen Mutter zu versenken, deren Gestalt ihm bei jeder neuen Anschauung werther und deutlicher wird. Wie es auch mit dem Gewinn stehen mag, den die Wissenschaft aus seinen naturhistorischen Forschungen gezogen hat, für die lebendige Anschauung der überall gleichmäßig wirkenden Natur sind seine Dichtungen ebenso wichtig und dabei künstlerisch abgerundeter, als Schiller's Darstellungen aus dem Reiche der Ideen.

Wir überspringen eine Reihe von Jahren und wenden uns zum Jahre 1795, wo die Lyrik der beiden Dichter plötzlich zu einer gewaltigen Blüthe aufschoß. Wie auch dieser herrliche Farbenglanz in seiner fremdartigen geheimnißvollen Pracht aus dem Treibhaus hervorgegangen ist, lehrt der Hinblick auf dasjenige Gedicht, in welchem Schiller die tiefsten Geheimnisse der Kunst offenbart zu haben glaubte: das Reich der

Schatten. Man muß den Briefwechsel mit W. v. Humboldt (S. 125 u. s. w.) vergleichen. Schiller übergiebt die Gabe seinem Freunde wie eine geheimnißvolle Offenbarung, die man nur in geweihter Stunde einsam genießen dürfe, und Humboldt empfängt sie in demselben Sinne. Er fühlt sich prophetisch angehaucht und aus den Fesseln des Erdenlebens entrückt. Wer sich bei Schiller darüber beklagt, er gebe in seinen Gedichten nur den versificirten gesunden Menschenverstand, kann sich hier der tiefsten Mystik erfreuen, einer Mystik, die sich in so luftleeren Höhen verliert, daß uns zuweilen der Athem ausgeht.

Mit Neid sieht der Mensch auf das spiegelreine Leben der seligen Götter. Es wird ihm nun offenbart, wie er sich ihnen nahen könne. Kein Gesetz der Zeit fesselt diejenigen, die von ihren Gütern nichts berühren. Wer in dem Reich des Todes frei sein will, muß sich am Schein genügen lassen: selbst der Styx fesselte Proserpina nicht, aber als sie den Apfel genossen, war sie auf ewig an den Orcus gebannt.

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten;
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern, die Gestalt.
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch!
Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben
In des Ideales Reich!

Und vor jenen fürchterlichen Schaaren
Euch auf ewig zu bewahren,
Brechet muthig alle Brücken ab.
Zittert nicht, die Heimat zu verlieren:
Alle Pfade, die zum Leben führen,
Alle führen zum gewissen Grab.
Opfert freudig auf, was ihr besessen,
Was ihr einst gewesen, was ihr seid,
Und in einem seligen Vergessen
Schwinde die Vergangenheit.

Das sind harte Anforderungen an den Menschen, und er weiß nicht recht, wie er sie erfüllen soll, wenn ihm auch herrliche Güter dafür in Aussicht gestellt werden, z. B. daß in diesem Heiligthume jede Pflicht, jede Schuld und jeder Schmerz aufhört. Das wirkliche Leben ist stets ungenügend. Wenn die Menschheit in ihrer traurigen Blöße vor dem Gesetz steht, dann muß die Tugend vor der Wahrheit erblassen, vor dem Ideal muß die That beschämt zurückweichen.

Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,
Und die Furchterscheinung ist entflohn,
Und der ew'ge Abgrund wird sich füllen;
Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.

Die Menschheit soll denselben Verjüngungsproceß durchmachen, wie Herkules, der im Leben die größten Plagen erduldete, —

Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens,
Fliegt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.

In der Gluth seiner neuen priesterlichen Weihe hatte Schiller vor, die Vermählung des verjüngten Herkules mit der Hebe in einem Idyll zu feiern, welches das Maximum der Poesie werden sollte. Wir bedauern es nur mäßig, daß dieses Gedicht nicht geschrieben ist, da der kampfesfreudige, an Löwen und Drachen gewöhnte Gott in der ewigen Heiterkeit dieser seligen Schattenwelt im Ganzen eine sehr unerquickliche Rolle gespielt haben würde. Jene Verklärung paßt wohl für einen sehnsuchtsvollen Jüngling, wie ihn Goethe in seinem Ganymed so lieblich schildert, aber nicht für den Gewaltigen, der schon als Säugling die Schlangen zerdrückte, und der den dreiköpfigen Höllenhund, als er ihm den Ausgang wehrte, lachend über die Schulter warf.

Lassen wir das Mythische bei Seite und suchen für die Symbolik den realen Ausdruck, so hat Schiller wohl nichts Anderes gemeint, als daß die Kunst dem Schmerz und der Befangenheit der irdischen Leidenschaften entfliehen müsse. Es ist nicht ohne Bedenken, daß man Philosopheme poetisch zu verklären sucht. Wenn Kant für das Schöne ein interesseloses Wohlgefallen verlangte, meinte er damit das schlechte, endliche Interesse des Einzelnen. Wenn aber die Kunst den wahren Eindruck machen soll, so muß sie unser Herz ebenso mächtig bewegen, als das Leben. Nicht unsere eigene Noth soll sie uns zeigen, aber was der ganzen Menschheit zugetheilt ist; sie soll uns, wie der Goethe'sche Prometheus, Menschen formen nach unserm Bilde: zu leiden, zu weinen, zu genießen und sich zu freuen u. s. w. In der seligen Schattenwelt der ewig gleichen Götter ist keine Bewegung möglich, also auch keine Poesie. Die Kunst soll nicht dem Schmerz entfliehen, sie soll ihn concentriren und ihn adeln; und wenn sie, wie Goethe in seinen Geheimnissen empfiehlt, das Kreuz des Lebens hinter Rosen versteckt, so soll dieses Kreuz doch mit seinen Formen

deutlich genug hervortreten, um uns in unserm tiefsten Innern zu erschüttern. Das verkannte unsere Dichtung, als sie uns den Mächten des wirklichen Lebens entrücken und uns auf den griechischen Olymp entführen wollte.

Die übrigen Gedichte dieser Zeit gruppiren sich als anmuthige Erläuterungen um dies düstere romantische Reich der Schatten; so die Elegie: die Ideale, in welcher die Wirklichkeit alles wahren Inhalts entkleidet und auf hoffnungslose Beschäftigung eingeschränkt wird; die Sänger der Vorwelt, wo von dem neuern Dichter gesagt wird, er vernehme kaum noch im Herzen die himmlische Gottheit, die dem alten im Leben erschien.

Weh ihm, wenn er von Außen es jetzt noch glaubt zu vernehmen,
Und ein betrogenes Ohr leiht dem verführenden Ruf!
Aus der Welt um ihn her sprach zu dem Alten die Muse;
Kaum noch erscheint sie dem Neu'n, wenn er die seine — vergißt.

Die Macht des Gesanges entwickelt in einer prächtigen Schilderung, der die Romantiker mit ihrer Bemühung, die Poesie zu schildern, nie etwas Ebenbürtiges an die Seite gestellt haben, die Fluth der Poesie, von welcher die Menschheit nicht weiß, woher sie rauscht. Das Mädchen aus der Fremde stellt in einer lieblichen Allegorie die Poesie wiederum als eine Gottheit aus dem Jenseits dar, deren Spur im Leben schnell verloren geht. In Natur und Schule wird der schönen Seele, d. h. dem ächten Dichter, das Recht zuertheilt, in der Weise der Griechen der Stimme der Natur zu folgen, die dem Leben schweigt, weil in der entadelten Brust das Orakel verstummt ist. Noch glänzender ist dieser Freibrief des Dichters, bei dem Schiller seinen großen Freund vor Augen gehabt hat, in dem geistvollen Gedicht: das Glück ausgeführt. Das Ideal wird nur durch ein Wunder ins Leben geführt, während das Menschliche mühsam wächst und reift, und dem Genius, dem Liebling der Götter, fügen sich die Gesetze der Welt. Der Idealismus erreicht seinen Gipfel in dem Zuruf an Columbus: die Küste müsse sich zeigen.

Traue dem leitenden Gott und folge dem schweigenden Weltmeer:
Wär' sie noch nicht, sie stieg' jetzt aus den Fluten empor.
Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der Eine verspricht, leistet die Andre gewiß.

Das ist dem Naturgesetz zu viel zugemuthet. Columbus hat Amerika entdeckt, weil er das Naturgesetz richtig berechnete, sich mit Andacht der Wirklichkeit fügte; dem Genius, der die Wirklichkeit vermessen in seinen Dienst zwingen wollte, würde es so gehen, wie dem Jüngling in dem verschleierten Bild zu Sais. Schiller erzählt uns in diesem dunkeln, romantischen, aber anziehenden Gedicht nicht, was er gesehen, Novalis

vermuthet, er habe sich selbst gesehen*), und dieser Gedanke ist nicht ohne Sinn, denn auch in neuerer Zeit, wo man vermessen den Schleier von dem Unendlichen reißen wollte, erblickte die Menschheit voll Schrecken in dem Göttlichen ihr eigenes verzerrtes Bild.

Alle diese Gedichte, die im Wesentlichen das nämliche Evangelium verkündigen, sind aus dem Jahre 1795. Wir fügen noch das sehr zarte, in seiner rhythmischen Bewegung harmonisch seinen Gegenstand wiederspiegelnde Gedicht: der Tanz, hinzu. Die reifste Frucht dieses Jahres, in welcher Schiller aus dem Reich der Schatten sich wieder nach der Erde zu sehnen begann, ist die Elegie: der Spaziergang, eins der edelsten Werke, die wir jener Zeit verdanken. Der Dichter hat die Entwickelung der Cultur an eine Naturanschauung geknüpft, die sich in gefälligen Bildern an einander reiht, die Contraste hervorhebt und in wechselnden Bildern das Leben der Menschheit versinnlicht. Auch diesmal ist es die griechische Bildung, die dem Dichter ihre Symbole leihen muß; und obgleich ihm die modernen Zustände vorgeschwebt haben, bis zur französischen Revolution, so müssen doch Ceres, Hermes, Minerva, selbst die alte Cybele erscheinen, um diesem Kreislauf des Lebens einen poetischen Reiz zu verleihen. Aber diesmal hat es Schiller verstanden, die griechischen und die deutschen Vorstellungen so harmonisch in einander zu verweben, daß die Farben und Stimmungen einander wechselseitig verklären. Mit frischem Leben tauchen die sinnigen Bilder der griechischen Mythologie aus der unbeseelten Natur hervor, und wunderbar durchschlingen die Arabesken der griechischen Kunst die reiche und tiefe Gedankenwelt, in welcher der heidnische Naturdienst in üppiger Fülle wieder aufgeht. Die Ideen sind glänzend, der Ausdruck zuweilen von einer wunderbaren Schönheit; und wenn der Classicismus uns nichts Anderes geschenkt hätte, als dies freundliche Bild, in welchem die Sonne Homer's auch unserm verwilderten Geschlechte leuchtet, so würden wir ihm für sein Streben in die Ferne danken müssen.

In einer weit freiern Form und mit viel größerm Erfolg verstand es Goethe, die griechischen Formen in das deutsche Leben einzuführen. Seine Kenntniß der Griechen war viel umfassender und eindringender, als die seines Freundes, wenn auch nicht eigentlich gelehrt. Die Gestalten des Alterthums waren ihm lebendige Gegenwart, er konnte sie im Großen und Ganzen auffassen und hatte nicht nöthig, durch einzelne mühsam zusammengesuchte Farben und Striche den Schein des griechischen Lebens hervorzubringen. Schiller empfand nur die Sehnsucht nach der griechischen Harmonie, da er sich seiner eigenen reflectirten und unharmonischen Bildung

---

*) Einem gelang es, er hob den Schleier der Göttin zu Sais.
Aber was sah er? — Er sah, Wunder des Wunders, sich selbst.

mit einem gewissen Schmerz bewußt war: Goethe dagegen fühlte, soweit es einer nordischen Natur erlaubt ist, wirklich als Grieche; er konnte das gegenwärtige Leben mit griechischen Augen ansehen und diejenigen Züge herausfinden, die der allgemein menschlichen Natur angehörig, von den Voraussetzungen der Zeit befreit, sich bequem in die Einfachheit eines griechischen Gemäldes fügten. Bei Schiller spricht immer nur die reflectirte Wehmuth über den Verlust der goldenen Zeit, Goethe sucht, soweit es angeht, die goldene Zeit in seinem individuellen Leben und Dichten wiederherzustellen. Er lernte dem Alterthume jene sinnliche Gestaltungskraft ab, die seine Elegien zu ewigen, allen Zeiten gleich verständlichen Kunstwerken macht, während wir uns bei Schiller erst mühsam zu der ätherischen Reinheit des griechischen Denkens erheben müssen.

Gewöhnlich leitet man Goethe's griechische Dichtungen von seiner Reise nach Italien her, nicht ganz mit Recht, da die Iphigenie schon fertig war, und da sich in den frühern Gedichten zahlreiche Anklänge an Griechenland vorfinden. Von einem der schönsten seiner Gedichte, der Wanderer, welches das Verhältniß zwischen Kunst und Natur in so außerordentlich sinnigen und gemüthvollen Farben ausführt, sollte man vermuthen, es sei die Frucht unmittelbarer lebendiger Anschauung, so klar treten diese Tempeltrümmer im Waldgebüsch, zwischen denen der Bauer seine Hütte aufgeschlagen hat, wie die Schwalbe ihr Nest, vor die Seele. Aber das Gedicht war gleichzeitig mit dem Werther entstanden. Nicht die Anschauung Italiens, sondern die Anschauung Lottens hatten es hervorgerufen, und der Segen, den der Künstler über den Knaben herabrief, der über den Resten heiliger Vergangenheit geboren war, ihr Geist möge ihn umschweben, damit er in Götterselbstgefühl jedes Tags genieße, war eine Stimme der Sehnsucht. Die Sehnsucht nach dem gelobten Lande, die schon die Beschreibungen des Vaters in dem Knaben hervorgerufen hatten, und die den rührendsten Ausdruck in dem bekannten Liede der Mignon gewinnt, spricht sich schon in der Liebe Werther's zum Homer aus, die mit der Liebe zur Kinderwelt und zur Natur überhaupt Hand in Hand geht; sie athmet ebenso in dem Klagelied, mit welchem Iphigenie beginnt:

— — mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh' ich lange Tage
Das Land der Griechen mit der Seele suchend;
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.

Diese Stimmung änderte sich mit der Reise nach Italien; aus der Sehnsucht wurde Erfüllung, unbefangener Genuß und freier Gebrauch der verwandten Kräfte. — Die deutschen Lieder aus Goethe's Jugend, die

schönsten, die je ein Volk gedichtet, und die als ein ewiges Zeugniß unserer Jugend auf die Nachwelt übergehen werden, haben fast durchgehends einen leisen Zug von Sehnsucht, der sie gerade so verführerisch macht. Man denke an den Fischer, an Ganymed, die Mignonlieder. Der Aufenthalt in Italien lehrte ihn die Poesie des Genusses. Wenn es uns auf den ersten Augenblick schmerzlich fällt, daß der Dichter die gewohnte Weise aufgab, in der er noch so Herrliches hätte leisten können und in der er unmittelbar zum Volk redete, so kann man sich doch damit trösten, daß diese zweite griechische Jugend ein ebenso schönes Bild gewährt, eine ebenso freie und hohe Poesie entfaltet. Wenn unsere ältern Dichter das Vorbild des Horaz und Anakreon vor Augen hatten, so stammelten sie diesen Dichtern nach, ohne sie innerlich zu empfinden; sie erscheinen uns wie gelehrte Männer, die aus künstlerischen Zwecken einmal in ihrer Empfindung und Anschauung über die Schnur hauen. Goethe dagegen hatte vom Feuertrunk der griechischen Muse so stark gekostet, daß in seinen Adern griechisches Blut klopfte, daß die Vorstellung der Heimath ihm nur wie ein dunkler Traum vorschwebte.

O wie fühl' ich in Rom mich so froh! gedenk' ich der Zeiten,
    Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,
Trübe der Himmel und schwer auf meine Scheitel sich senkte,
    Farb- und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag,
Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes
    Düstre Wege zu spähn, still in Betrachtung versank.
Nun umleuchtet der Glanz des helleren Aethers die Stirne;
    Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.
Sternhell glänzet die Nacht, sie klingt von weichen Gesängen,
    Und mir leuchtet der Mond heller als nordischer Tag.
Welche Seligkeit ward mir Sterblichen? Träum' ich? Empfänget
    Dein ambrosisches Haus, Jupiter Vater, den Gast?

Trotz der klaren griechischen Plastik zieht sich durch diese römischen Elegien eine träumerische Stimmung, die lediglich auf der Vermischung der verschiedenartigen Eindrücke beruht. Goethe ließ sich nie auf Abstractionen ein, er faßte das Land seiner Sehnsucht als ein concretes Ganze auf und entfernte diejenige Betrachtungsweise, die in solchen Dingen nothwendig zur Analyse führt, die historische, gewaltsam aus dem Reich seiner Anschauungen. Wenn sich Niebuhr sehr bitter über diese Gleichgültigkeit Goethe's gegen alles historische Leben beklagt, so hat er in seiner Weise ganz Recht, aber auch dem Dichter darf man einen Standpunkt nicht verargen, der allein fähig war, ihm das Leben in seiner ganzen Fülle aufzuschließen. In den Elegien geht, wie in den Briefen an Frau von Stein, Alles bunt durcheinander, die Herrlichkeiten der alten Kunst, die

schöne Natur, das leichtsinnige, aber heiter bewegte Menschenleben, der sinnliche Genuß, das katholische Maskenspiel ꝛc. Es fällt dem Dichter nicht ein, zu sondern und zu zergliedern, sein Führer ist der schalkhafte kleine Gott Amor, der ihm in der Verwesung der italienischen Cultur das frischeste Leben hervorzaubert. In diesem freien Genuß des Lebens lag eine innere Berechtigung gegen das einseitige Moralprincip, in welchem unsere ältern Schriftsteller befangen waren. Die Fülle der Erscheinungen mußte wieder in ihrem ganzen Umfang gewürdigt werden, ehe man sie dem strengen Joch des Gesetzes unterwarf. Goethe war der Prophet, der uns durch sein Evangelium der Natur von dem äußern Zwang der Abstraction befreite, und an ihm, der bei der stärksten Sinnlichkeit dennoch niemals dem Taumel verfiel, dürfen wir abmessen, was seine Nachfolger gesündigt haben.

Aus der pietistischen Verkümmerung des deutschen Privatlebens flüchtete der Dichter in seiner zweiten Jugend in das Land, zu dem ihn eine lange Sehnsucht gezogen, in die Säulenhallen der griechischen Kunst. Er vertiefte sich in diese Bilder, um sein von dem nordischen Nebel umwölktes Auge zu erquicken, aber er opferte diesem heidnischen Bilderdienst keineswegs sein Gemüth. Wenn wir einzelne Verirrungen bei Seite lassen, so hat die Reinheit und Tiefe seiner Liebesempfindung nirgend einen wärmern und innigern Ausdruck gefunden, als in seinen Elegien. Sein plastischer Sinn bedurfte einer bestimmten Gestalt; unter dem vaterländischen Himmel konnte er diese nicht finden, denn ein langes Siechthum hatte hier alles organische Leben verkümmert. Aber die neuen Götterbilder, die er auf den Altar hob, waren doch nur die verklärten Formen seiner eigensten individuellsten Empfindung. Spinoza lehrte ihn die Natur als ein Ganzes auffassen, das sich niemals widersprechen könne, wenn nicht ein anmaßendes Mißverständniß der Menschen einen Widerspruch hineinlegte, und die Resignation, mit der in seinen reifsten Werken die stärksten Empfindungen sich vor dem Walten der Götter bescheiden, ist nichts Anderes, als die Anerkennung dieser Naturnothwendigkeit, in welcher der Schmerz nur eine Erscheinung ist.

Nicht so unbedenklich, als in den römischen Elegien, finden wir den Naturcultus in den venetianischen Epigrammen. Die heidnische Sinnlichkeit, die sich in jenen heiter und umbefangen bewegt, sieht in diesen zuweilen etwas verwildert aus. Der Dichter ist in das nordische Klima zurückgekehrt, sein Vaterland ist ihm fremd geworden, die überall hervorbrechende Gefühlsweichheit, die pietistische Unklarheit ist ihm zuwider, der immer dunkler werdende Horizont mit dem Ungewitter der Revolution macht ihm Grauen, für die Welt der Ideen hat er noch kein Verständniß gewonnen, und so flüchtet er denn mit einem gewissen Trotz

in diejenigen Stätten, die dem deutschen Idealismus am fremdartigsten sind; er sucht die Spelunken auf, verkehrt mit Gauklern, und Bettine, die zierliche Lacerte, wird seine Muse. In diese Zeit fallen auch seine heftigsten Ausfälle gegen das Christenthum.

Nun lernte er in dem schönsten Freundesbunde, der seinem Leben beschieden war, die Ideenwelt zunächst als eine subjective psychologische Erscheinung schätzen und lieben; er verehrte zunächst den Idealisten und das machte ihm auch die Ideen vertraut. Zugleich nahm die Philosophie durch Schelling eine Wendung, die sie aus dem Reich todter Begriffe wieder in das lebendige Studium der Natur zurückkehren ließ. Sein Denken versöhnte sich mit seinem Empfinden, und die reinsten Dichtungen quollen aus seiner Seele. Alexis und Dora hält sich durchaus in den griechischen Formen. Nicht blos das wirklich darin geschilderte Leben, sondern auch die herkömmlichen Betrachtungen (z. B. der Donner im Augenblick des höchsten Glücks), sind den griechischen Dichtern entlehnt, und doch darf man das Gedicht deutsch nennen, denn es drückt die allgemein menschliche Empfindung mit einer Gluth und einem Adel aus, wie sie nie ein anderer Dichter wiedergefunden hat. Die Schilderung des Augenblicks, wo in Alexis zuerst das Gefühl der Liebe erwacht, ist eins von jenen süßen Geheimnissen der Poesie, die uns den Glauben an eine wirkliche Schöpfung einflößen, obgleich auch hier der Dichter nur die Natur belauscht. Wenn man die höchste Verbindung klarer Sinnlichkeit und innigen Gefühls als das Ideal der lyrischen Poesie bezeichnen kann, so gebührt diesem Gedicht die erste Stelle in unserm Pantheon. — Ebenbürtig schließt sich Euphrosyne daran an. Hier erzählt uns der Dichter ein Fragment aus seinem eigenen Leben, er hat zur Wiedergabe der Stimmung griechische Farben angewendet, aber sie sind im schönsten Ebenmaß mit seinem Gefühl, und der milde Dämmerungston der Wehmuth macht einen um so reinern Eindruck, da er nicht im mindesten unkräftig ist, da die stärkste Regung des Herzens das schöne Ebenmaß der Natur nicht stört. An diese beiden herrlichen Dichtungen würden wir als dritte nicht den neuen Pausias reihen, der in seiner Nachbildung des griechischen Idylls gar zu äußerlich ist, sondern die liebliche kleine Elegie Amyntas, in welcher die Gefahr der Liebe und die Süßigkeit der Liebesschmerzen mit einer Anmuth und Wärme entwickelt ist, die uns vergessen läßt, daß dem Inhalt selbst nur eine bedingte Wahrheit beiwohnt. — Heitere und liebenswürdige Spiele in demselben Sinn sind die Jahreszeiten, die Weissagungen des Bakis und die übrigen Sinngedichte.

Wenn in diesen Gedichten die Einkehr ins griechische Heidenthum in elegischer betrachtender Form ausgeführt wurde, so lag der Versuch nahe, sie durch lebendige Bilder zu verwirklichen. Auf die Elegien des

Jahres 1795 folgten die Balladen von 1797 und 1798. Als Uebergang dazu dienten gemischte Gedichte, wie das Eleusinische Fest, in welchem die im „Spaziergang" angedeutete Culturentwickelung in mythologischen Bildern weiter ausgeführt wird. Damit hängt die Klage der Ceres zusammen, eine sehr zart ausgeführte naturphilosophische Mythe von dem Zusammenhang der Ober- und Unterwelt, die nur leider durch den weichen, klagenden Ton des Anfangs, wie durch die gesuchten Gräcismen gestört wird, z. B.

Aus der Ströme klarem Spiegel
Lacht der unumwölkte Zeus u. s. w.

Endlich gehören dahin noch die vier Weltalter, die in der Weise der alten Dichter das allmälige Heraustreten des Menschen aus der Einheit mit der Natur schildern, bis er in der Kunst die verlorene wiederfand. Als einen gefälligen Nachklang dieser Empfindungen mag man die Dithyrambe betrachten, welche den Besuch der Götter bei dem trunkenen Dichter schildert.

Mit seinen Balladen hat Schiller die Bahn, welche den deutschen Dichtern durch Bürger vorgezeichnet war, verlassen. Bürger hatte sich der Weise des deutschen und englischen Volksliedes angeschlossen, und wenn er die Formen durch sorgfältige Ausführung erweiterte, aus der springenden, zerhackten Erzählung des Volksliedes eine kunstvoll ausgearbeitete Schilderung machte, so war doch schon durch die Stoffe wie durch den Ton die Verwandtschaft bedingt. Indem nun Schiller die durch Bürger überlieferte Form auf das griechische Alterthum anwandte, war damit zugleich eine andere Weise der Bearbeitung nothwendig gemacht. Die Neigung, naturphilosophische und ästhetische Betrachtungen einzumischen, waltet auch hier ob: am deutlichsten in den Kranichen des Ibycus. Das Gedicht dürfte unter den Balladen die erste Stelle einnehmen, weil es geistvoll den fremdartigen Stoff dem allgemein menschlichen Gefühl vergegenwärtigt. Bekanntlich kommt nicht das ganze Verdienst dieses Gedichts Schiller zu: den Stoff verdankte er Goethe, der ihm auch bei der Bearbeitung einige technische Kunstgriffe an die Hand gab; das prachtvolle Citat aus Aeschylus ist fast wörtlich der Humboldt'schen Uebersetzung entlehnt. In der Erzählung tritt manches Moment nicht deutlich genug hervor und einige Härten der Form möchte man wegwünschen. Trotzdem ist es ein schönes Gedicht von schlagender und überzeugender Wirkung, wenn auch der Poesie eine bedenkliche Macht beigelegt wird: freilich mehr geistreich gedacht, als unmittelbar poetisch empfangen. In hartem Gegensatz gegen die Kraniche steht der Ring des Polykrates. In den

Kranichen wird die griechische Anschauung von dem Eingreifen der seelenlosen Natur in den Lauf des Schicksals, in den Rathschluß der Götter nicht einfach erzählt, sondern unserm Gefühl verständlich gemacht; im Polykrates wird uns die fremdartige und zurückstoßende Idee von dem Neide der Götter gewissermaßen aufgedrungen, ohne daß unsere Einbildungskraft oder unser Gewissen darauf vorbereitet würde. Den Gedanken selbst hat Schiller in Wallenstein mit unvergleichlicher Hoheit ausgeführt, bei Goethe ist es geradezu der Lieblingsgedanke; denn das dämonische Wesen, das er als Werkmeister der Erde verehrt, hat von jener griechischen Eifersucht auf übermenschliches Glück mehr in sich, als von der Idee der christlichen Barmherzigkeit. Im Polykrates wird unsere Empfindung gar nicht angeregt, die Geschichte erscheint wie eine versificirte Anekdote, deren Sinn wir nicht verstehen. — Einen schönen lyrischen Tonfall hat das Siegesfest, und der düstere Klang, der sich durch das Gelage der Griechen hindurchzieht, ist von einer wunderbaren poetischen Färbung, wenn auch den Empfindungen und Trinksprüchen alle Gruppirung fehlt. Dasselbe gilt von Kassandra, einer glühenden prophetischen Vision, in welcher das nachtwandlerische einsame Wesen des Begeisterten, der von seiner Zeit nicht verstanden wird, mit großer Wahrheit der Phantasie dargestellt wird. Es ist schade, daß sich Schiller in all diesen Versuchen als gelehrter Dichter fühlte und durch Anspielungen ersetzte, was doch in der Dichtung vollständig gegeben werden muß, auch wo man es mit einem geläufigern und bekanntern Stoff zu thun hat, als hier. Der Schluß ist unbefriedigend, weil die in demselben angeführten Ereignisse zu dem vorher Erzählten in keinem Verhältniß stehen. — Die Bürgschaft ist eine lebhafte Erzählung ohne höhern poetischen Werth. Die schwächste unter all diesen Balladen ist Hero und Leander, wo man über der mühsam ausgeführten Farbe und über der Eintönigkeit des Rhythmus die Umrisse der Gegenstände ganz aus den Augen verliert.

Der Ton, den Schiller in der Ballade angeschlagen hatte, pflanzte sich sofort auf die übrigen Dichter seiner Schule über, um so mehr, da die Stimmung in der Zeit lag. Bei dem eifrigsten Mitarbeiter dieser Gattung, bei A. W. Schlegel, würde man sich versucht fühlen, an eine Nachbildung zu glauben, wenn nicht zwei seiner Balladen, Sibylle (1787) und Ariädne (1790), die im Ton sehr stark an Kassandra und Hero und Leander erinnern, vor denselben geschrieben wären. Bei den folgenden: Pygmalion (1796), Arion, Prometheus, die entführten Götter, Lebensmelodien (1797), Kampaspe (1798), ist nun freilich die Einwirkung des Schiller'schen Stils nicht zu verkennen: die Verwandtschaft liegt nicht blos in dem Stoff, der dem Alterthum entnommen und sentimentalisch oder auch romantisch behandelt ist, sondern

auch in der Tendenz. Auch sie feiern die Kunst und ihre Macht über das menschliche Gemüth wie über die Natur. Im Arion macht sich der Delphin dem Künstler dienstbar, im Pygmalion beugen sich die Naturgesetze vor der künstlerischen Sehnsucht, in der Kampaspe trägt der Künstler über den Helden selbst in der Liebe den Sieg davon, in den Lebensmelodien singen die mythologischen Vögel Griechenlands den Sterblichen ihre Orakel. Die Ausführung bleibt freilich sehr weit zurück. Schlegel war ein vorzüglicher Sprachkünstler, aber kein geborner Dichter. Seine Einbildungskraft war arm und er konnte nie aus dem Vollen schöpfen. Darum haben seine Gestalten etwas Gedrechseltes. Daß in jener Zeit ein hochgebildeter Mann sein eigenes Talent so sehr verkennen konnte, wird begreiflich, wenn man die damalige Lage der Literatur in Anschlag bringt. Daß die Poesie die höchste, ja im Grund die einzig würdige Thätigkeit des Menschen sei, galt im Kreise von Weimar für eine ausgemachte Sache. Die innere Neigung trieb alle Welt zur Poesie. Nun war die Dichtkunst in der Lage, sich mühsam eine Form suchen zu müssen, und selbst bei Goethe und Schiller sahen die Gedichte zuweilen wie Experimente aus, die der Hauptsache, den ästhetischen Gesetzen, zu Gute kommen sollten. Hier thätig einzugreifen, mußte sich Schlegel mit seinem überwiegend formalen Talent um so mehr versucht fühlen, da er den Vortheil der strengern Methode voraus hatte, und da er seinen warmen Antheil und sein eindringendes Verständniß der neuen Bewegung, wie es in solchen Fällen gewöhnlich geschieht, für innern Beruf hielt. Bei einem großen Theil der damaligen Generation, die auf die formale Seite vorzugsweise ihre Aufmerksamkeit richtete, wurden Schlegel's Balladen sogar über die Schiller'schen gestellt. Arion hat mit Recht das größte Lob gefunden, wegen der anmuthigen Melodie, die etwas an die Braut von Korinth erinnert, und weil in der Erzählung der Balladenschritt besser beobachtet ist, als in den übrigen, wo man gar nicht von der Stelle kommt. Aber auch im Arion sieht man das Gemachte, und nebenbei ist der Inhalt sehr arm. Ganz unerträglich ist die schwülstige, träge dahinschleichende Sprache in Ariadne und Pygmalion, und auch in der Kampaspe, die bessere Momente enthält, ist die Form steif und ungefällig. Es ist merkwürdig, wie Schlegel, der doch in seinen Uebersetzungen so meisterhaft über die Form gebot, wenn er einen eigenen Gedanken ausdrücken wollte, die Zunge gelähmt sah. So ist z. B. in dem „Lob der Thränen" und den „gefangenen Sängern" offenbar ein Anlauf gemacht, eine wirkliche Idee auszudrücken; aber die Form ist so schülerhaft unbeholfen, daß auch der Inhalt darüber verkümmert. Von den hinreißenden Einfällen, die uns bei Schiller für so manche Schwächen entschädigen, ist keine Rede. — Am drückendsten wird die Armuth in den drei großen Elegien: die Kunst der Griechen (1799),

Neoptolemus an Diokles (1800), und Rom (1805). Schlegel thut sich viel darauf zu Gute, daß er in diesen langen Gedichten zuerst gezeigt habe, wie man im elegischen Versmaß strenge rhythmische Vollendung mit einer feinen und fließenden Sprache vereinigen könne, und dies Verdienst soll ihm nicht verkümmert werden. Aber wenn wir gerade in dieser Gattung die wundervollen Gedichte Schiller's und Goethe's dagegen halten, so erschrecken wir über diese grenzenlose Nüchternheit, welche alle Kunstgriffe des Handwerks anwendet, nur um zu verbergen, daß sie nichts zu sagen weiß. —

Mit nicht geringerm Eifer arbeiteten die übrigen Musensöhne jener Zeit in der neuen Gattung der griechischen Ballade. Am nächsten an Schiller und Schlegel schloß sich Gries an, dessen Phaëton und Danaiden in den Schiller'schen Musenalmanach aufgenommen wurden, obgleich Schiller damals schon der Gattung überdrüssig geworden war und den jungen Dichter ernsthaft vor ähnlichen Versuchen warnte. Es giebt keine Form der Lyrik, in welcher man durch Fleiß und Arbeitsamkeit ohne alles natürliche Talent so viel scheinbare Erfolge erreichen könnte. In jeder beliebigen Anthologie wird man durch gräcisirende Balladen überschüttet. Die Methode Schiller's und Schlegel's ist durchweg beibehalten; aber wenn namentlich der Erste den fremden Stoffen überall eine geistreiche Wendung abgewinnt, so kommt es den spätern Dichtern fast ausschließlich darauf an, die hergebrachten, namentlich Plutarchischen Vorstellungen in wohlklingende Phrasen einzukleiden. Die Sagen und Anekdoten von den Dichtern nehmen den meisten Raum ein: Sappho, Sophokles, Anakreon, Simonides u. s. w., dann folgen die Philosophen: Plato, Xenophon, Demokrit; aufopfernde Patrioten: Codrus, Curtius; auch die Götter im Geschmack des Prodicus fehlen nicht. Die Namen der Dichter sind zum Theil bereits vergessen: Tiedge, Conz, Kind, F. A. Schulze (Laun), Apel, Schmidt-Phiseldeck, Kuhn, Krug v. Nidda, Hohlfeldt, Amadeus Wendt ꝛc., aber sie wirkten durch die Masse, und wir können es den spätern Dichtern aus der Uhland'schen Schule nicht genug danken, daß sie durch ihre mittelalterlichen Bilder, an die sich doch immer irgend eine bestimmte, wenn zuweilen auch nur locale Vorstellung knüpfte, diese blassen Schemen des Alterthums verscheucht haben. Wenn die Ballade, die weiter nichts ist, als das idealisirte Volkslied, einen poetischen Eindruck machen soll, so muß sie sich in Stoffen bewegen, die unserer Phantasie und unserm Gemüth geläufig sind, damit der Dichter nicht nöthig hat, ins Breite zu gehen. Bei den antiken Stoffen ist darin eine Selbsttäuschung sehr leicht, weil wir von der Schule her an Namen und Anekdoten gewöhnt sind, während doch diese Geschichten für unsere Einbildungskraft gar keinen Inhalt haben. Wenn man eine beliebige deutsche Sage behandelt, so

entspringt Ton und Farbe von selbst aus dem Gegenstand; bei den Sagen aus dem Alterthum dagegen, die durchweg auf eine epigrammatische Wendung ausgehen, muß man Beides aus eigener Kraft hinzufügen, und daraus entspringt niemals ein organisches Ganze.

In den Balladen, deren Stoff Schiller dem Mittelalter entlehnte, und deren Ausführung in dieselbe Zeit fällt, hat ihn trotz seiner Vorliebe für das Alterthum die Natur mehr begünstigt. Stellen wir z. B. den Gang nach dem Eisenhammer neben den Ring des Polykrates. Die sittliche Anschauung ist in beiden absurd, das Gottesurtheil in der mittelalterlichen Geschichte unsern Begriffen nicht weniger entgegengesetzt, als der Neid der Götter, aber das Mittelalter bietet doch der Dichtung eine bestimmtere Farbe. Da sich Schiller überall bemühte, die Vorstellungen und Schilderungen dem Stoff anzupassen, so ist man oft über seine Sympathien und Ueberzeugungen im Unklaren gewesen. Die ausführliche Schilderung des katholischen Rituals im Gang nach dem Eisenhammer hat nicht weniger als die Communionsscene in der Maria Stuart manchen wohlmeinenden Kritiker verführt, dem Dichter katholische Neigungen unterzuschieben; betrachten wir aber aufmerksam diese Beschreibung der Messe, wo Fridolin dem Priester die Stola und das Cingulum umgiebt, bald rechts und bald links kniet und sehr genau aufmerkt, um immer zu rechter Zeit zu klingeln, so wird uns ein ironischer Zug nicht entgehen. Freilich paßt dieser ironische Zug wieder nicht zur Tendenz des Ganzen. Nach mittelalterlichen Begriffen handelte der Graf von Savern weise, als er durch den verhängnißvollen Tod Robert's sich von dessen Schuld überzeugen ließ, und in einem alten Volksliede, wo die Geschichte unbefangen erzählt wäre, würden wir sie uns wohl gefallen lassen; aber bei dieser ausführlichen Beschreibung können wir das Gefühl, daß diese Art, sich von Schuld oder Unschuld zu überzeugen, absurd sei, nicht unterdrücken. Das Gelungenste ist die Beschreibung des Eisenhammers selbst, die freilich mit dem Sinn der Ballade nicht wesentlich zusammenhängt. In solchen Schilderungen ist unser Dichter von Niemand übertroffen. Seine Naturanschauung selbst war gering, er mußte sie sich erst durch Andere vermitteln lassen, aber dann war seine Phantasie sofort geschäftig, ein schönes Ganze daraus zu bilden. Die Tiefe des Meeres im Taucher, die Drachenhöhle im Kampf mit dem Drachen, die wilden Bestien im Löwengarten u. s. w., das alles sind Meisterwerke der beschreibenden Poesie. Freilich wird man in den meisten Fällen schwer nachweisen können, inwiefern diese Schilderung mit der Tendenz des Ganzen zusammenhängt. Fast in jeder dieser Balladen finden wir zwei Elemente, die zusammengeschweißt, aber nicht organisch aus einander hervorgegangen sind. — Eine ganz isolirte Stellung nimmt der Ritter Toggenburg ein, eine Romanze im reinsten

Stil, von einem Wohllaut und einer Harmonie der Stimmung, wie wir sie bei Schiller kaum wieder antreffen; doch finden wir es deshalb nicht gerechtfertigt, wenn man ihr vor den übrigen Balladen den Preis giebt. Die Empfindung ist zu schwächlich und geziert, als daß wir ihr einen höhern Preis, als den einer geschickten poetischen Stilübung zuerkennen dürften. — Im Grafen von Habsburg scheint die unbedeutende Anekdote nur erzählt zu sein, um wieder der prachtvollen Stelle über die Macht des Gesanges Raum zu geben.

Die reichste Fülle von Anschauungen und Empfindungen entwickelt unter den Gedichten, die im deutschen Costüm gehalten sind, die Glocke (1798). Das Gedicht gehörte früher zu den beliebtesten in Deutschland; von Kindheit auf wußte es Jedermann auswendig, denn es sind in einer melodischen, zuweilen hinreißenden Sprache die Empfindungen dargestellt, die Jeder in seinem eigenen Leben durchgemacht hat, und es ist in diesen Empfindungen nichts Gemachtes, man kann sie als ewige Wahrheit künftigen Geschlechtern verkündigen. Gegen diese allgemeine Anerkennung hat sich aber eine Reaction erhoben, der das Gedicht eben nicht geistreich, nicht individuell, nicht räthselhaft genug ist. So wie hier der Dichter empfindet, kann Jedermann empfinden, und die Aristokratie des Geistes findet für sich nichts Besonderes heraus. Indessen hat die sogenannte geistreiche Poesie so viel verschrobene Vorstellungen in der Welt verbreitet, daß man sich mit dieser Trivialität wohl zufrieden geben kann. Freilich hat der Dichter sich von der Macht seiner eigenen Schilderung zuweilen zu sehr hinreißen lassen, und indem er mit dem Rhythmus dem Wechsel seiner Empfindungen nachging, jene dichterische Ruhe gestört, die zu der geistvollen Composition so schön stimmen würde, denn wenn die Einzelheiten Jedermanns Eigenthum sind, so zeugt die Idee des Ganzen von einem höhern Sinn. Die doppelte Allegorie, die sich durch die einzelnen Schilderungen zieht, theils der Vergleich des Lebens mit dem Naturproceß des Glockengusses, theils mit der Function der Glocke nach ihrer Vollendung ist von einer wunderbaren Schönheit. In dieser Beziehung hat das Gedicht einen großen Vorzug vor dem „Spaziergang," mit dem es am nächsten verwandt ist. Beide Gedichte stellen die Gesammtentwickelung des Culturlebens dar, das erste die öffentliche, das zweite die individuelle, doch so, daß beide Gebiete sich fortwährend berühren; aber wenn im „Spaziergang" der Rhythmus (nicht blos das Versmaß) harmonischer ist und daher einen beruhigendern Eindruck macht, so übt die symbolische Idee der Glocke auf die Phantasie einen viel reizendern Eindruck aus. Freilich fehlte bei diesem Stoff dem Dichter etwas, was er bei der griechischen Weltanschauung des „Spaziergangs" sich durch die Kunst ersetzen konnte. Die Symbolik der Glocke ist für ihn eine rein sinnliche, es ist, als ob

die Glocke nur zufällig wie ein Naturlaut bei allen wichtigen Angelegenheiten des menschlichen Lebens ihre eherne Stimme vernehmen ließe. Daß die Glocke ein Zeichen der Kirche, d. h. ein Symbol von dem Zusammenhang der irdischen und der überirdischen Welt ist, wußte der Dichter sehr wohl, aber eine eigenthümliche Scheu hielt ihn ab, es darzustellen. Wo es auf griechische oder katholische Vorstellungen ankam, war er mit einer reichen Mythologie sehr bald bei der Hand, gleichviel ob er daran glaubte oder nicht. Hier nun hätten sich die kirchlichen Vorstellungen von selbst aufdrängen sollen, aber er scheuchte sie zurück, und wir wollen im Ganzen sehr damit zufrieden sein, denn bei dem ernsten, sittlichen Inhalt scheint es uns zweckmäßiger, daß der Dichter bei dem sinnlichen Klang eines Glaubens stehen blieb, der ihm innerlich fremd war, wenn auch seine Symbole ihn ahnungsvoll berührten, als daß er sich hier künstlich in eine Stimmung versetzt hätte, die doch den Eindruck des Gemachten nicht verwischen würde. Es war der damaligen Zeit nicht gegeben, die Neigungen des Gemüths mit den sittlichen Ueberzeugungen ins Gleiche zu bringen; aus eigener Kraft ist es der Dichter überhaupt nicht im Stande, und doch wollen wir auch diesen Ton der Glocke als eine warnende Stimme festhalten, die in das griechische Schattenreich eindrang und die in süße Selbstvergessenheit gewiegten Künstler daran erinnerte, daß es noch eine Wirklichkeit gebe. —

Wenn in dem schöngeformten Geist unserer Dichter das griechische Ideal wie eine poetische Färbung der Wirklichkeit aussah, so führte es bei schwächer angelegten Naturen eine krankhafte Verstimmung des Gemüths herbei, die an jene Melancholie erinnert, welche Goethe bei Gelegenheit des Werther in Dichtung und Wahrheit so ergreifend darstellt. Als ein Beispiel möge man uns hier verstatten, Friedrich Hölderlin anzuführen. Geboren 1770 im Würtembergischen, war er in Jena der Schüler Goethe's und Schiller's. Schon damals krankhaft verstimmt, durch eine unglückliche Neigung völlig zerrüttet, begab er sich 1798 auf die Wanderschaft und kehrte 1802 geistig und körperlich gebrochen nach Deutschland zurück, wo der Wahnsinn sich völlig ausbildete. Bis zum Jahre 1843 hat er in diesem Zustande gelebt; das seltsame Ideal vieler jüngern Dichter, die seines subjectiven Unglücks wegen gewissermaßen die Nation in Anklagestand setzten. Die großen Vorstellungen, die man jetzt an ihn zu knüpfen pflegt, werden durch die unbefangene Anschauung seiner wirklichen Leistungen nicht ganz gerechtfertigt. Seine beiden Werke, Hyperion oder der Eremit in Griechenland (1797) und die Elegien an Diotima zeigen uns einen sehr beweglichen, scharf zugespitzten Verstand, eine Phantasie, die sich mit den größten Intentionen trägt, und einen gewissen Sinn für die Form, aber daneben einen so vollständigen Mangel an Gestaltungskraft und eine

so unheilbare Verkümmerung des Gemüths, daß es doch unmöglich scheint, irgend welche Hoffnungen daran zu knüpfen. Wie die gesammte poetische Jugend, wurde er von einer ungestümen Sehnsucht nach ganzen, vollen, harmonischen Menschen verzehrt, die er in unserm verkümmerten Leben vergebens suchte. Seine Phantasie strebte nach Griechenland, aber mit krankhafter Hitze, es war etwas vom Icarus in ihm. Manchem unserer modernen Kunstkritiker hat ihn das gerade interessant gemacht, da sie noch immer von der Idee erfüllt sind, das Genie sei etwas Abnormes, dem wirklichen Leben Widersprechendes und daher dem Wahnsinn verwandt. Für uns aber, die wir in dem Genie nichts Anderes sehen, als die höchste Concentrirung der Kraft und Gesundheit, kann ein solches Schicksal wohl bedauernswerth sein, aber nicht zur Empfehlung gereichen. Leider müssen wir zugeben, daß sich in Deutschland Beides nicht selten zusammentrifft, die höchste Kraft und die höchste Schwäche des Geistes, und vielleicht ist das gerade der Grund, daß unsere Kunst eine so barbarische Form angenommen hat.

Wer wollte dieses unglückliche Schicksal einer krankhaften Natur dem künstlerischen Idealismus beimessen? Aber ein Zusammenhang war in der That vorhanden; indem die Dichtung verschmähte, sich in den Inhalt des Volks zu vertiefen, kam sie dadurch in einen Gegensatz gegen das wirkliche Leben, der ihr selbst nicht heilsam sein konnte, und der auf die weitere Entwickelung unsers wirklichen Lebens den nachtheiligsten Einfluß ausgeübt hat. Das erste in die Augen springende Zeugniß dieses Bruchs waren die Xenien, die man in ihrer unmittelbaren Erscheinung wohl rechtfertigen mag, die aber die nachtheiligsten Folgen herbeigeführt haben.

Der Verdruß über die kalte Aufnahme der Horen war die nächstliegende Veranlassung der Xenien, sodann aber der Wunsch der beiden Freunde, sich dem deutschen Volk in einem gemeinsamen Werk vorzustellen und die Einheit der Gesinnungen und künstlerischen Ueberzeugungen in einer einheitlichen Leistung zu vertreten. So unähnlich die beiden Dichter ursprünglich in der Natur ihres Schaffens waren, so hatte schon in der kurzen Zeit ihres Zusammenlebens die griechische Bildung sie so weit genähert, daß man in vielen Fällen ihre Sinngedichte und die kleinern Elegien nur noch historisch von einander unterscheiden kann. Zum Theil liegt der Grund darin, daß ihre Leistungen sich so himmelweit von denen aller übrigen Dichter unterschieden. Man mag eine beliebige Epigrammensammlung aufschlagen, so athmet man auf wie in einer Oase nach langer Wüstenfahrt, wenn man auf ein Gedicht von Goethe oder Schiller stößt. Daß den beiden Dichtern nun das gemeinsame Werk als ein Krieg der Gläubigen gegen die Ungläubigen vorschwebte, können wir bedauern, denn

es macht stets einen unerfreulichen Eindruck, wenn eine schöpferische Natur sich ins Negative verliert.*)

Die Xenien erschienen im Herbst 1796 im Schiller'schen Musenalmanach. Schnell war die erste Auflage von zweitausend Exemplaren vergriffen, es mußte eine zweite und dritte veranstaltet werden. Ganz Deutschland kam in Bewegung. Ueberall gab es Beleidigte, die äußerst übel nahmen, wenn sie selber traf, was sie den Andern wohl gönnten. Der Aufruhr war ungeheuer. Es erschienen eine Reihe von Gegenschriften, eine immer gemeiner als die andere, und die ganze Literatur verwandelte sich auf ein Jahr in erbitterte und boshafte Polemik. Goethe wurde im Ganzen wenig davon berührt, aber auf Schiller wirkten die fortgesetzten Beleidigungen doch höchst störend, und er hatte nicht übel Lust, gegen die Widersacher die Polizei zu Hülfe zu rufen. Der rohe und pöbelhafte Ton hat sich seitdem in der literarischen Polemik erhalten, und insofern dürfen wir die Xenien wohl eine beklagenswerthe Erscheinung nennen. Allein auf die beiden Freunde fällt nur ein kleiner Theil der Schuld. Abgesehen von einzelnen persönlichen Ausfällen, wo sie das Maß des Schicklichen und des Poetischen überschritten, lag ihren Angriffen meistens ein ernster Zweck zu Grunde. Daß die Form im Allgemeinen nicht eine angemessene ist, fühlten auch die Wohlmeinenden heraus, denn wenn man angreift, soll man seine Gründe vorbringen; ein kurzes absprechendes Wort überzeugt Niemanden, es ruft nur Erbitterung hervor.

Man kann nach den Xenien die wichtigsten Gegner, mit welchen die neue Kunst zu kämpfen hatte, ziemlich vollständig classificiren. Die erste Classe sind die eigentlichen Philister, die Nüchternen und Platten, die fortwährend das ABC des gesunden Menschenverstandes herbeteten und Jeden, der darüber hinausging, für einen Schwärmer und Querkopf ausgaben. An ihrer Spitze stand Nicolai, der Buchhändler und Redacteur der Allgemeinen deutschen Monatsschrift, dem man die Grobheiten der Xenien wohl gönnen mag, wenn sie nur etwas witziger wären. In unserer Zeit, wo man endlich wieder zu der Ueberzeugung zurückgekehrt ist, daß der von den Romantikern und Gefühlsphilosophen so sehr verspottete gesunde Menschenverstand doch ein wesentliches Moment der allgemeinen Bildung vertritt, fühlt man sich leicht versucht, sich dieses sonderbaren Mannes anzunehmen, da man Vieles, was er damals tadelte, auch nach den heutigen Ueberzeugungen tadeln muß; allein wenn man sich einmal die Mühe giebt, in der endlosen Bibliothek, die seine Schriften ausfüllen, zu blättern, so

*) Wer sich näher über diese seltsame Erscheinung in der Literatur unterrichten will, findet die zweckmäßigste Aufklärung in der Schrift von Saupe über die Schiller-Goethe'schen Xenien (Leipzig, Weber, 1852).

wird man bald andern Sinnes. Es kann dem gesunden Menschenverstand nichts Schrecklicheres begegnen, als wenn ein Pinsel sich seiner annimmt, und der gute Geschmack hat keinen ärgern Widersacher, als den Tölpel, der ihn reinigen will. Schon die Rohheit der Sprache muß Jeden anwidern, noch mehr die Ungründlichkeit der Deductionen, die Dreistigkeit, mit der er über Alles absprach, auch wo er nicht über die einfachsten Elemente Herr war. Als Schriftsteller betrachtet, verdient Nicolai alle die Vorwürfe, mit denen man ihn überschüttet, alle die Geißelhiebe, mit denen man ihn gezüchtigt hat; allein über seine sociale Stellung macht man sich gewöhnlich falsche Vorstellungen. Er war einer der reichsten Männer von Berlin, sein Haus das gesuchteste und sein schriftstellerisches Ansehn bei Vornehm und Gering sehr groß. Ueber das Letztere erzählt uns Steffens eine sehr auffallende Anekdote. Außerdem war er, wenn auch ein schlechter Schriftsteller, ein edler Mensch, und die großmüthige Hülfe, die er Voß leistete, obgleich er auch von diesem stark genug angegriffen war, ist nicht der einzige schöne Zug seines Charakters.*)

Eine schlechtere Stellung nahm Garlieb Merkel**) ein, der Liefländer, der die deutsche Literatur als zweiter Anacharsis in Augenschein nehmen wollte, dessen Bemerkungen häufig ganz richtig waren, der sich aber, um die gute Sache zu vertreten, mit allen Sudlern und Zotenmachern verband und alle anständigen Persönlichkeiten angriff. Dem Dritten im Bunde, Kotzebue, hätte man gern einige schärfere Hiebe gegönnt. Die Xenien behandeln ihn mit einer auffallenden Nachsicht. — Auf die übrigen Vertreter des Philisterthums einzugehen, ist überflüssig. Männer wie Schiller und Goethe hätten sich wohl ersparen können, vollständig nichtigen Menschen den Handschuh hinzuwerfen und sie dadurch gewissermaßen sich ebenbürtig zu machen.

Die zweite Classe von Gegnern waren die Politiker, die in dem Lärm und der Hast ihrer Parteiung das Stillleben der Kunst störten und die ihre demokratischen Ueberzeugungen durch cynische Formen zu bethätigen suchten. Diesen Aufwieglern der Masse gegenüber, welche um der Gleichheit willen alles Große zum Pöbel hätten herabziehen mögen, waren

---

*) Fr. Nicolai, geb. zu Berlin 1733, trat zuerst 1756 in den „Briefen über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften" hervor. Die Allgemeine deutsche Bibliothek leitete er 1765—1792, dann 1800—1805. Dazwischen Reisen, satirische Romane (Sebaldus Nothanker, Sempronius Gundibert u. s. w.). Er starb 1811.

**) G. Merkel, geb. 1776, 1794—1796 in Weimar und Jena, dann in Berlin, wo er mit Kotzebue den Freimüthigen herausgab. Die beiden Ehrenmänner warfen sich aber bald mit Koth. Er kehrte 1806 nach Rußland zurück und starb 1850.

beide Dichter gleich aristokratisch gesinnt, wie es jeder wahre Künstler sein wird, dem es darauf ankommt, das Schöne und Erhabene vor der Barbarei zu bewahren. Wenn als Vertreter dieser Classe vorzugsweise Reichardt*) gegeißelt wird, so lag das zum Theil in der persönlichen Abneigung Schiller's. Daß die Xenien auch Georg Forster's auf eine Weise gedenken, die man von Rohheit nicht freisprechen kann, ist um so mehr zu beklagen, da dem Todten einige Rücksicht gebührte und da Forster trotz seiner revolutionären Gesinnung die Sache des Schönen und Edlen mit ausdauernder Treue vertreten hatte. Es ist von Fr. Schlegel sehr anzuerkennen, daß er kurze Zeit darauf für den guten Ruf seines verstorbenen Freundes mit Ernst und Entschiedenheit in die Schranken trat.

Sehr erfreulich sind die Satiren gegen eine dritte Classe, die alten Freunde Goethe's aus der Sturm- und Drangperiode, die sich nun bekehrt hatten und für das Himmelreich Propaganda machten; namentlich den Grafen Stolberg, die schönste aller schönen Seelen, trifft die Pritsche auf eine höchst ergötzliche Weise. Auch hier ist es vorzugsweise der Dichter der Götter Griechenlands, der die Sache der Freiheit und Aufklärung vertritt; daß aber Goethe genau ebenso dachte, und daß seine alten Freunde ihm ein Greuel und Abscheu waren, zeigen hundert Stellen seiner Briefe. Stolberg wird übrigens hier schon vorausgesagt, daß er im Katholicismus enden werde. Noch boshafter springen die beiden Dichter mit Lavater um, und Claudius, Stilling, Jean Paul, Schlosser werden gelegentlich bedacht; die Frommen durften sich nicht über zu große Schonung beklagen.

Ein Umstand aber, auf den man im Ganzen noch wenig Aufmerksamkeit gewendet hat, ist der Hohn gegen die übereifrigen Anhänger der Weimarischen Kunstschule, die, um die Phantasie völlig zu befreien, dem gesunden Menschenverstand den Krieg erklären. Gegen Fr. Schlegel finden sich eine Reihe der treffendsten Einfälle. Nicht minder wird die emancipirte Caroline Schlegel bedacht, und auch A. W. Schlegel, der dienstbare Recensent der Horen für die Literaturzeitung, bekommt seinen Theil.

Freunde, bedenket euch wohl, die tiefere, kühnere Wahrheit
　　Laut zu sagen; sogleich stellt man sie euch auf den Kopf. —
Eine würdige Sache verfechtet ihr; nur mit Verstande,
　　Bitt' ich, daß sie zum Spott und zum Gelächter nicht wird! —

---

*) J. F. Reichardt, geb. 1751, 1775—1792 Kapellmeister in Berlin, dann als Demokrat entlassen. Sein Haus in Giebichenstein bei Halle war einer der Centralpunkte der jüngern Literatur. Seine politischen Flugschriften sind unreif, aber doch patriotisch; seine Compositionen, in denen sich viel Feines findet, sind zu früh vergessen. Er starb 1814.

Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun;
Dem genialen Geschlecht wird es im Traume bescheert. —
Unsre Poeten sind seicht, doch das Unglück ließ sich vertuschen,
Hätten die Kritiker nicht ach! so entsetzlich viel Geist. —
Griechheit, was war sie? Verstand und Maß und Klarheit! drum dächt' ich,
Etwas Geduld noch, ihr Herrn, eh ihr von Griechheit uns sprecht. —

Das sind alles sehr treffende Einfälle, und wenn Goethe mit geheimem Behagen zusah, wie seinen ergebenen Anhängern übel mitgespielt wurde, so spricht das für seinen guten Humor; aber zweckmäßiger wäre es doch gewesen, wenn er den Gegensatz ernst aufgefaßt und ihn entweder durch Belehrung auszugleichen oder bestimmt auszusprechen gestrebt hätte.

Glücklicher Weise haben unsere Dichter den Plan, die Xenien später fortzusetzen, bald aufgegeben. Sie haben durch große positive Leistungen unendlich günstiger auf die Literatur eingewirkt, als wenn sie einen neuen Sturm heraufbeschworen hätten. Goethe hat noch einige harmlose Späße gemacht, die ohne weitläufigen Commentar gar nicht zu verstehen sind, wie in Oberon's und Titania's goldener Hochzeit, und wenn er sich in spätern Jahren zum Epigramm zurückwandte, so geschah das mehr, um ernste Wahrheiten in einer gefälligen Form, wie es dem Alter geziemt, zu verkündigen, als um Personen wehe zu thun. Schiller hat sich nie wieder mit Polemik abgegeben. Fortan war ihr gemeinsames Streben nur darauf gerichtet, die Gegner dadurch zu beschämen, daß sie das Höchste zu leisten versuchten, was in der deutschen Sprache geleistet werden konnte. —

Es war eine schöne, lebensvolle Zeit, diese kurze Blüthe des künstlerischen Idealismus. Im Mittelpunkt des deutschen Lebens, die aufstrebende Jugend gewaltsam mit sich fortreißend, zwei große Dichter, die sich trotz ihrer entgegengesetzten Natur in einer idealen Freundschaft zusammengefunden hatten, deren Geist nur auf das Große und Schöne gerichtet war, und die ein starkes Streben mit schöner Vollendung paarten. An sie sich anschließend, ein auserwählter Kreis edler Frauen, der jede allgemeine Idee in individuelle Empfindung verwandelte. Von Jahr zu Jahr werden uns neue Blicke in dies reiche Gemüthsleben eröffnet, die uns zeigen, daß Goethe mit Recht von seinen Frauengestalten sagen konnte:

Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.

Die willkürlichen Schranken versöhnten sich in freiem, schönem, selbstgesetztem Maß; der Adel der Empfindung verklärte selbst die Zufälligkeiten der Gesellschaft. Ganz in griechischem Geist hatte die starre Sonderung der Wissenschaften aufgehört; sie erhoben sich zu einem individuellen Leben und schmiegten sich der Dichtkunst an. Die Philosophie, bisher in ihren

Formen hart und strenge, suchte sich der Phantasie verständlich zu machen: sie eröffnete bedeutende Aussichten in das Gebiet der Natur und der Geschichte, sie verklärte mit ihrem etwas träumerischen, aber anziehenden Schimmer die dürren Steppen des empirischen Wissens und eroberte sie der Dichtkunst. Die Ideen des Guten und Schönen, durch eine unnatürliche Abstraction von einander getrennt, fanden sich wieder zusammen; neben dem Ideal wurde die Sinnlichkeit in ihr Recht eingesetzt. In dem heitern Kreise dieser Idealwelt eröffneten sich die kühnsten Perspectiven nach allen Seiten hin, fragmentarisch, abgerissen, schattenhaft, aber blendend und bezaubernd. Was in unaufgelösten Widersprüchen zurückblieb, war doch nur ein Ausdruck für die unendliche Sehnsucht nach der verlorenen Totalität der menschlichen Natur. So reich diese Welt an Widersprüchen war, so wurde sie doch durchaus durch ein im strengsten Ernst gehaltenes künstlerisches Streben und durch ein inniges Gefühl der Liebe getragen, das auch in der Form die höchste Vollendung hervorbrachte. Die schöne Sprache jener Zeit, die wir in unserer neuen Poesie fast bis auf die Ahnung verloren haben, war nur der Ausdruck der schönen, gesättigten, mit sich selbst übereinstimmenden Empfindung.

Bei dem universellen Streben der Kunst, das jede Einheit ausschloß, war es ein Glück, daß sie vorläufig im Griechenthum einen idealen Mittelpunkt fand; aus den Schriften der Alten lernten unsere Dichter schauen und empfinden, wie man nur in der Jugend der Welt geschaut und empfunden hatte. Mehr an ihnen, als an unsern christlichen Vorfahren haben wir unsere Sprache, unsere Empfindung, unsere Wissenschaft, unsere Kunst aufgerichtet. In der reinsten Sprache Homer's verklärte Goethe in „Hermann und Dorothee“ die Sonntagsstimmung des Bürgerthums; mit der Würde des Sophokles adelte Schiller im „Wallenstein“ das deutsche Kriegsleben. In den Schmeichellauten des Properz lernte der Dichter, seiner Liebe den wahrsten und tiefsten Ausdruck zu geben; aus Plato's Ironie schöpften unsere Philosophen die Kunst, ernst und zugleich gebildet zu denken. Wer heute noch die Griechen schmähen wollte, striche aus unserm eigenen Leben die schönere Hälfte aus.

Die Erscheinung dieses künstlerischen dem griechischen Leben nachgebildeten Idealismus war darum so schön und groß, weil die Persönlichkeiten, von denen er getragen wurde, so ganz in ihn aufgingen. Man hat über Schiller's philosophische Beschäftigungen verschieden geurtheilt, indem man sie immer nur als Vorstudien zu seinen Kunstwerken betrachtete; allein das ist nicht der richtige Gesichtspunkt. Seine philosophischen wie seine historischen Arbeiten waren für seine innere Natur nothwendig, denn es war ihm unmöglich, etwas Unklares und Ungewisses in seinem Geist zu lassen, so lange er nicht die Hoffnung aufgeben mußte.

Die Idee trat ihm niemals als Abstraction entgegen, sondern stets in ihrem vollen Gehalt, mit der Ahnung aller aus ihr hervorgehenden Folgen. Seine geistige Beschäftigung war immer die angestrengteste Selbstthätigkeit; jede Beziehung war auf das engste an den Gedanken in allen seinen Höhen und Tiefen geknüpft. Das blos stoffliche Wissen erregte ihm kein Interesse; er warf jedes Gewöhnliche und Kleinliche aus seinem Leben wie aus seinen Dichtungen heraus. Sein Leben bestand darin, daß er als Dichter übte, was er vom idealisch gebildeten Menschen überhaupt verlangt: so viel Phantasie, als er mit seiner Welt zu umfassen vermochte, mit der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinung in sich zu ziehen und in die Einheit der Kunstform zu verschmelzen. Aus einem unendlich kleinen Vorrath des Stoffs hatte er eine sehr vielseitige Weltansicht gewonnen, die selbst die Kundigen zuweilen durch ihre geniale Wahrheit überraschte. Daher seine langsame Entwickelung, daher aber auch sein fester Glaube an die Gewalt des Geistes, dem die Wirklichkeit unterthan sei. Man hat ihn einen Dichter der Freiheit genannt, und diese Bezeichnung, die gewiß unrichtig ist, wenn wir an die politische Freiheit denken, gewinnt ihre höhere Bedeutung durch die Freiheit des Geistes von den Mächten der Natur. Sein Geist selbst war eine hohe Erscheinung der Freiheit; er hatte die Fähigkeit, durch bedeutende Geister, die neben ihm standen, auf das mächtigste angeregt zu werden, aber niemals ließ er sich in einen fremden Kreis herüberziehen, er verwandelte das Aufgenommene sofort in sein ideales geistiges Eigenthum. Aus diesem hohen und großen Idealismus erklärt sich die Verehrung, die Schiller allgemein einflößte, sobald man die erste Härte und Schroffheit seiner Form überwunden hatte. Goethe's Gemüth neigte sich der Verehrung und der Treue nicht übertrieben zu; wo er aber von Schiller spricht, bis in sein letztes Lebensalter hinein, ist es immer ein inniger, herzlicher, mitunter könnte man sagen, ein demüthiger Ton. Schiller's Einfluß auf ihn war außerordentlich. Schon 1796 schreibt er darüber an Jacobi:

> Du würdest mich nicht mehr als einen so steifen Realisten finden; es bringt mir großen Vortheil, daß ich mit den andern Arten zu denken etwas bekannter geworden bin ..... Sonst machte mich mein entschiedener Haß gegen Schwärmerei, Heuchelei und Anmaßung auch gegen das wahre ideale Gute im Menschen, das sich in der Erfahrung nicht wohl ganz rein zeigen kann, oft ungerecht. Auch hierüber belehrt uns die Zeit, und man lernt, daß wahre Schätzung nicht ohne Schonung sein kann. Seitdem ist mir jedes ideale Streben, wo ich es antreffe, werth und lieb.

Der Briefwechsel zwischen den beiden Dichtern gehört zu den schönsten Schätzen unserer Nation, aber die ganze Fülle der Liebe, die zwischen ihnen stattfand, kann man nicht daraus ermessen; man muß Schilderun-

gen wie die von Heinrich Voß zu Hülfe nehmen, um sich zu überzeugen, daß die Idee, die uns in ihren Schriften so rührt, durchaus mit dem Leben Hand in Hand geht. Der Verkehr mit Schiller war die Poesie in Goethe's späterm Leben. Als er ihm gestorben war, lag es kalt und farblos vor ihm.

> Er stand neben mir wie meine Jugend,
> Er machte mir das Wirkliche zum Traum,
> Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
> Den goldnen Duft der Morgenröthe webend.
> Im Feuer seines liebenden Gemüths
> Erhoben sich mir selber zum Erstaunen
> Des Lebens flach alltägliche Gestalten. —

Was von Religion in Goethe's Gemüth war, wurde durch diesen ernsten, anstrengenden, aber in gewissem Sinn heiligen Verkehr neu geweckt. Noch ein Jahr vor seinem Tode schreibt er an Zelter:

> Jedes Auftreten von Christus, jede seiner Aeußerungen geht dahin, das Höhere anschaulich zu machen. Immer von dem Gemeinen steigt er hinauf, und weil dieses bei Sünden und Gebrechen am auffallendsten ist, so kommt dergleichen gar Manches vor .... Eben diese Christustendenz war Schiller eingeboren; er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredeln, seine innere Beschäftigung ging dahin. Es sind noch Manuscriptblätter da, aufgezeichnet von einem Frauenzimmer, die eine Zeit lang in seiner Familie lebte. Diese hat einfach und treulich notirt, was er zu ihr sprach, als er mit ihr aus dem Theater ging, als sie ihm Thee machte und sonst; Alles Unterhaltung im höheren Sinn, worin mich sein Glaube rührt, dergleichen könne von einem jungen Frauenzimmer aufgenommen und benutzt werden. Und doch ist es aufgenommen worden und hat genutzt, gerade wie im Evangelium: Es ging ein Säemann aus zu säen 2c. (Bd. 6, S. 54.) —

Von gleicher Innigkeit und Bedeutung ist Schiller's Briefwechsel mit W. von Humboldt. Hier trat ihm eine verwandte, ernste und ideale Natur entgegen, die sich ihm an productiver Kraft ebenso unterordnete, als sie ihm an wissenschaftlicher gleichmäßiger Ausbildung überlegen war. Es weht durch diesen Verkehr ein gewisser frommer Geist, der selbst etwas Priesterliches hat. Wäre uns nichts aufbewahrt worden, als diese Zeugnisse von dem hohen Ernst, mit dem man damals die Kunst trieb, sie würden ausreichen, uns von der Ueberlegenheit jener Periode über die unsrige zu überzeugen. In spätern Zeiten, als Schiller durch Vermittelung seiner dramatischen Arbeiten wieder zum Realismus zurückgekehrt war, soweit sich dieser mit seiner Natur vertrug, wurde ihm Humboldt fremder. Die philosophischen Studien hatten bei Schiller ihren Zweck erfüllt und er stand als Dichter auf Goethe's Seite, dem Idealisten ge-

genüber; aber wie wenig die gegenseitige Hochachtung sich verminderte, zeigt ein Brief Humboldt's, ein Jahr vor Schiller's Tod geschrieben.

> Sie sind der glücklichste Mensch, Sie haben das Höchste ergriffen und besitzen Kraft, es festzuhalten; es ist Ihre Religion geworden, und nicht genug, daß das gewöhnliche Leben Sie darin nicht stört, so führen Sie aus jenem bessern eine Güte, eine Milde, eine Klarheit und Wärme in dieses hinüber, die unverkennbar Ihre Abkunft verrathen. Für Sie braucht man das Schicksal nur um Leben zu bitten, die Kraft und die Jugend sind Ihnen von selbst gewiß.

So urtheilten damals die ersten Männer der Nation über Schiller, den heutzutage nach dem Vorbild der Romantiker jeder Knabe zu übersehen glaubt. Das schönste Wort hat über ihn Goethe gesprochen, als er dem früh Dahingeschiedenen die Todtenfeier veranstaltete.

> Denn er war unser! Mag das stolze Wort
> Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!
> Er mochte sich bei uns, im sichern Port,
> Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen.
> Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
> Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
> Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
> Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine. — —
> Nun glühte seine Wange roth und röther
> Von jener Jugend, die uns nie entfliegt,
> Von jenem Muth, der, früher oder später,
> Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt,
> Von jenem Glauben, der sich stets erhöhter
> Bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmiegt,
> Damit das Gute wirke, wachse, fromme,
> Damit der Tag dem Edlen endlich komme. — —
> Er wendete die Blüthe höchsten Strebens,
> Das Leben selbst, an dieses Bild des Lebens.
> Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritte
> Den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß....
> Doch wie er athemlos in unsrer Mitte
> In Leiden wankte, kümmerlich genas,
> Das haben wir in traurig schönen Jahren,
> Denn er war unser, leidend mit erfahren.....
> Er hatte früh das strenge Wort gelesen,
> Dem Leiden war er, war dem Tod vertraut....
> Was Mitwelt sonst an ihm beklagt, getadelt,
> Es hat's der Tod, es hat's die Zeit geadelt.
> Auch manche Geister, die mit ihm gerungen,
> Sein groß Verdienst unwillig anerkannt,
> Sie fühlen sich von seiner Kraft durchdrungen,
> In seinem Kreise willig festgebannt.....

Er glänzt uns vor, wie ein Komet verschwindend,
Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.

Schiller's Tod zerriß das Band der classischen Poesie. Die Elasticität seines Wesens, sein ungestümer schöpferischer Drang und seine edle Begeisterung, die nichts Schlechtes neben sich duldete, hatte auch die Widerstrebenden gewaltsam mit sich fortgerissen. Obgleich sein Idealismus strenger war, als der seiner übrigen Freunde, hatte ihn doch sein leidenschaftliches Temperament in fortwährende Beziehungen zum öffentlichen Leben gebracht. Goethe hatte zu diesen Beziehungen kein inneres Bedürfniß. Er war durch Schiller's Tod sehr vereinsamt, und wenn auch seine dichterische Kraft nicht erlosch, so fehlte ihm doch der frische Jugendmuth. Mit der unendlichen Empfänglichkeit seiner Natur hat er jede neue geistige Richtung auf irgend eine Weise verarbeitet, aber nur, wie man etwas Fremdes aufnimmt, das noch den Verstand und die Einbildungskraft, nicht mehr das Herz beschäftigt. Ein Jahr nach Schiller's Tod erfolgte die Schlacht von Jena, die wie ein elektrischer Schlag die bisherige Atmosphäre unsers geistigen Lebens fast gänzlich zerstreute. Unmittelbar darauf fielen die einzelnen Momente des geistigen Lebens, die sich bis dahin zu einer schönen, aber künstlichen Einheit in der Dichtung zusammengefunden hatten, auseinander. Die Wissenschaft zog sich aus der Verbindung mit Kunst und Philosophie wieder zurück, und es drängte sich, wie es nach der unnatürlichen Uebergeistigung nicht anders möglich war, das Streben nach materiellem Wissen über das Streben nach Gestaltung. Sie hatte nur kurz gedauert, jene classische Zeit, „die frische Morgenröthe einer mächtigen Gesinnung, die zwar von einem furchtbaren Verhängniß ergriffen scheinbar untergehen sollte, aber nur, um nach langer Prüfung gereinigt zur Befreiung der Völker und zur Grundlage einer neuen, noch in der ersten Entwickelung begriffenen Zeit wieder zu erstehen.“ (Steffens V. S. 172.) — Die Ahnung, daß es so kommen müßte, war schon früher von Zeit zu Zeit aufgetaucht. „Als ich Goethe 1799 verließ,“ erzählt Steffens IV. S. 167, „schwebten mir die Verhältnisse, aus welchen ich mich jetzt losgerissen hatte, lebhaft vor Augen; eine dunkle Ahnung, als wenn die dort eben aufgeschossene Blüthe im Begriff wäre, die bunten Blätter und die Düfte allen Winden preiszugeben, befiel mich mit unendlicher Wehmuth.“

Es bleibt uns übrig, diese subjective Ahnung aus innern Gründen zu rechtfertigen. Die Blüthe der deutschen Kunst konnte nicht fortdauern, weil sie kein eigenes Leben besaß. So schön ihr den Griechen nachempfundenes Leben erschien, es blieb doch immer ein fremdes, es widersprach dem kalten Himmel unsers gothischen Lebens, nur der Künstler konnte sich zu ihm aufschwingen. Um uns an den Werken unserer Dichter so zu er-

freuen, wie sie es werth waren, mußten wir uns vorher die Wirklichkeit aus dem Sinn schlagen. Selbst eine feindliche Beziehung auf den Vorstellungskreis unsers gewöhnlichen Lebens würde uns verständlicher sein, als die vornehme Ablehnung, die sich der Heimath gar nicht mehr erinnert. Selbst wenn die Dichter dem Anschein nach wirkliche Zustände des Lebens behandeln, wird vorher der Duft der griechischen Atmosphäre darüber ausgebreitet; um die Schönheiten unserer eigenen Natur nachzufühlen, müssen wir vergessen, daß wir Deutsche sind, wir müssen uns im Traum in Griechen verwandeln. Die Sprache gewinnt einen andern Rhythmus, eine andere Bedeutung; die Physiognomie, Haltung und Gewandung der Menschen ist eine fremde; die mythischen und geschichtlichen Anspielungen beziehen sich lediglich auf Griechenland; die Sitten, an die wir uns bei unserm Urtheil erinnern sollen, sind uns nur durch die griechischen Dichter überliefert, und selbst die höhern Gebote der Sittlichkeit sollen wir auf die Weise empfinden, wie sie Aeschylus und Sophokles empfand. Ueber manches Unbegreifliche finden wir nur Aufschluß, wenn wir uns erinnern, daß nicht unser heimisches Gesetz, sondern das Gesetz der absoluten Kunst zu Grunde liegt. So war es in den Zeiten des Perikles keineswegs, und der künstlerische Horizont unserer Dichter umschloß trotz ihrer innigen Vertiefung in die Antike nur ein romantisch reflectirtes Griechenthum.

Bei den classischen Dichtern aller übrigen Nationen gab das Gewissen des Volks die Grundlage ihrer Empfindungen: sie suchten es zu läutern und zu verklären, aber nicht seine eigentliche Substanz zu verwandeln. In unserer classischen Zeit dagegen war der Idealismus der Wirklichkeit entgegengesetzt: die Dichtkunst suchte ihre Ideale, d. h. ihr ästhetisches Gewissen bei den Heiden, bei den Katholiken, bei den Griechen und Indiern, sie suchte es in den Lehrbüchern der Physik und Chemie, in den Mythen barbarischer Stämme; sie suchte es überall, nur nicht im eigenen Volk. Diese stolze Vernachlässigung des angeborenen Instincts rächt sich früher oder später. Die ästhetische Sittlichkeit der schönen Seelen, die Goethe und seine Zeit vor den Verirrungen seiner Nachfolger bewahrte, ist nur eine Gabe vornehmer Naturen und hat keine Dauer. Den Nachkommen blieb von dieser poetischen Lebensweisheit nichts als die vollständige Rathlosigkeit in der Wahl der Gesichtspunkte, die traurigste Unfähigkeit, zu lieben und zu hassen, zu wollen und sich zu entscheiden. In dem Kampf gegen die Barbarei und Gedankenlosigkeit der durch die Franzosen vermittelten Aufklärung ist es unsern Dichtern zuweilen begegnet, mit den Irrthümern jener einseitigen Verstandesaufklärung auch die durch sie festgestellten Grundwahrheiten in Zweifel zu ziehen, wenn sie sich auch bald wiederfanden, da ihr wohlgebildeter Geist auf die Dauer kein unaufgelöstes Moment in sich ertrug.

Die Verbindung mit der Philosophie hat die Blüthe unserer Dichtkunst beschleunigt, aber sie hat ihr auch einen frühreifen, hektischen Ausdruck gegeben. Um Alles zu sein, hat die Kunst ihr individuelles Leben aufgeopfert. Es ist eine hohe Idee, wenn man die Kunst zur Prophetin des Lebens macht, aber sie ist dieser Aufgabe nicht gewachsen, sie kann die Räthsel der Wirklichkeit nicht lösen, sie kann die Wirklichkeit nicht ersetzen. Und das wurde in der That von ihr verlangt. Nur den Künstler ließ man als den ächten Menschen gelten, höchstens gab er sich dazu her, die übrige Masse allmälig in sein Heiligthum hinüberzuleiten. Aber wie Antäus verliert die Kunst ihre Kraft, wenn ihr Fuß den Boden verläßt. Wie uns auch die Pracht der Farben, die Fülle und Sinnigkeit der Bilder entzückt, es sind doch nur träumerische Luftgebilde, die den Schein des Lebens an sich tragen. Eine solche Poesie verleitet leicht, das Spiel im Leben zur Hauptsache zu machen, und dadurch das Leben selbst in ein Spiel zu verwandeln, d. h. in den höchsten Ideen desselben nur künstlerische Stoffe zu suchen.

In ihrem tiefsten Grunde ist die Idee der künstlerischen Resignation, in welcher sich der Instinct der Poeten mit dem kategorischen Imperativ der Philosophen versöhnte, nichts Anderes, als eine Flucht aus der Wirklichkeit. Wenn Fichte die sogenannte Wirklichkeit nicht blos als ein Unrecht gegen die Ideale des Herzens und des Verstandes, sondern geradezu als einen Aberglauben der Phantasie in das Reich der Schatten verbannte, so war das nur die philosophische Rechtfertigung der Empfindsamkeit, mit der man sich früher aus dieser Welt der Lüge in das verlorene Paradies der Unschuld und Natur zurücksehnte. Die Siegesgewißheit des Ideals verwandelte sich in den Glauben, daß das Schöne nicht wirklich sei.

In des Herzens heilig stille Räume
Mußt du flüchten aus des Lebens Drang,
Freiheit wohnt nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang.

Es war das nicht eine vorübergehende Empfindung, sondern ein festes, nach allen Seiten hin durchgebildetes Princip, daß durch die Beziehung auf die Wirklichkeit die Kunst ihre Würde preisgebe, daß sie sich ein eigenes Gesetz, ein eigenes Maß, eine eigene Form und einen eigenen Inhalt schaffen müsse. Wie Kant auf das Gewissen seine ganze intellectuelle und praktische Weltanschauung gründete und den Weltlauf als etwas Gleichgültiges bei Seite ließ, so leiteten Goethe und Schiller aus der Idee des Schönen, deren ewiges Vorbild und Muster ihnen in der griechischen Kunst vorleuchtete, ihre ganze Empfindungswelt her. Die einzige Beziehung zur Wirklichkeit ist die stille Trauer, daß dieses Ideal nicht wirklich ist oder wenigstens nur einmal Wirklichkeit war.

Selbst in den Dramen ist nicht die geschichtliche Kraft das Ideal, sondern das in sich selbst vollkommene Gemüth, das von der Welt nur befleckt werden kann und das ihr je eher je lieber entfliehen muß. Den in den Leidenschaften der Zeit befangenen Helden stehen die idealen Gestalten gegenüber, die in der Reinheit ihres Gemüths über den geschichtlichen Widerspruch hinaus sind. Die Abstraction der Pflicht tritt überall wie ein Gespenst der Neigung entgegen. Der Dichter ist nicht im Stande, eine kühne That aus der einfachen, sehr begreiflichen Leidenschaft herzuleiten. Tell begeht seinen Meuchelmord aus Pflichtgefühl nach langer casuistischer Ueberlegung, und Posa opfert sich, wie später Charlotte Stieglitz, um der Seele seines Freundes neue Spannkraft zu geben. — Auch bei Goethe fallen die Ideale der reinen Humanität als unschuldige Opfer den historischen Mächten. Die Philosophie des absoluten Gewissens und das dichterische Interesse an der reinen Individualität haben sich doch nur scheinbar versöhnt. Das Verhältniß der Helden zu ihrem Schicksale ist ein accidentelles, es ist nicht in ihrer Natur voraus bestimmt, es ist von ihrer Seite, um uns dieses häufig gemißbrauchten Ausdruckes zu bedienen, keine Schuld: es ist das Loos des Schönen auf der Erde! Das Ideal hat die Wirklichkeit außer sich: nicht die Nothwendigkeit, sondern der Zufall ist der Meister.

Goethe's schönste griechische Schöpfung, die Iphigenie, ist keineswegs ein Gedicht, wie es in den griechischen Zeiten auch hätte gedichtet werden können. Ihr eigentlicher Reiz besteht vielmehr in dem feinen sittlichen Instinct, in der zarten Empfindung, in der etwas romantischen Schüchternheit der reinen Jungfrau, wie wir sie mehr in den Zügen mancher christlichen Madonna antreffen möchten, als in den Bildwerken, die uns das Alterthum überliefert hat. Es ist nicht allein in dem Charakter der Heldin, sondern in der Luft, die durch die ganze Fabel weht, bis zu dem höchst modernen resignirten „Lebewohl!" ein so tiefer seelenvoller Zug germanischer Innigkeit, daß er sich mit der harten, äußerlichen Anschauungsweise des Alterthums wenig verträgt, und daß er eigentlich auch den Voraussetzungen des Stücks widerspricht. Wir haben die Empfindung eines tief poetischen Lebens, aber eines Lebens, das künstlich in eine ihm fremde Atmosphäre gerückt ist. Es macht auf uns den Eindruck, als wenn auf eine blendendweiße antike Marmorgruppe durch die gemalten Fenster eines gothischen Domes ein so eigenthümlicher Lichteffect fiele, daß wir das Blut pulsiren sehen, und in jedem Augenblick eine Verwandlung ins Leben erwarten. Es geschieht nicht, und indem wir länger darauf hinsehen, überkommt uns ein eigener Schauder, es wird uns Alles auf einmal fremd. — Man verzeihe diese Bildersprache mitten in einer historischen Darstellung, der Vergleich der Iphigenie mit der spätern Helena führt uns unwillkürlich

darauf. In diesem wunderbaren Gedicht überfällt den Repräsentanten der gothischen Bildung mitten im Rausch des Entzückens plötzlich das Bewußtsein der Wirklichkeit: das schöne griechische Weib sinkt bleich und leblos zusammen, die schelmisch sich bewegenden Nymphen zerfließen schattenhaft in alle Lüfte, und es bleibt nichts übrig, als einiges Costüm, mit dem sich Mephistopheles aufputzt. (Vgl. unten Anm. S. 90.)

Das Costüm ist doch niemals ganz gleichgültig. So tief und warm in einigen Scenen der Iphigenie das deutsche Gemüth sich regt, namentlich in jener einzig schönen Stelle, wo von der Lüge gesagt wird, sie befreie nicht, wie jedes andere wahr gesprochene Wort, die Brust, werden wir doch jeden Augenblick durch griechische Glaubenssätze, durch griechische Vorstellungen, durch griechische Redewendungen gehemmt. Wir lassen uns nur durch den musikalischen Wohlklang der Sprache täuschen. Man sehe den folgenden schönen Monolog aufmerksam an und frage sich, ob das eine Sprache ist, in welcher der Deutsche lernen konnte, seinen Empfindungen einen veredelten Ausdruck zu geben.

So steigst du denn, Erfüllung, schönste Tochter
Des größten Vaters, endlich zu mir nieder!
Wie ungeheuer steht dein Bild vor mir!
Kaum reicht mein Blick dir an die Hände, die
Mit Frucht und Segenskränzen angefüllt
Die Schätze des Olympus niederbringen.

Gewiß wird man vom dramatischen Dichter nicht verlangen, daß er die Sprache des gemeinen Lebens nachahme; aber er muß eine Form finden, der jedes edle Gemüth nachstreben darf, und das ist nicht möglich, wenn sie auf einem fremdartigen Boden gewachsen ist. — Noch auffallender, als in der Iphigenie, tritt auch in der Sprache der Gegensatz gegen unser gewohntes Denken und Empfinden in der Pandora und Helena hervor.

Das Festspiel **Pandora** verdankt seinen Ursprung der Aufforderung Leo's von Seckendorf, der bei seiner Anwesenheit in Weimar im Herbst 1807 Goethe um einen Beitrag für die Zeitschrift „Prometheus" ersuchte, die er in Wien herausgeben wollte. Goethe entwarf den Plan ziemlich ausführlich und schrieb einige der Hauptscenen noch in demselben Winter auf. Noch im folgenden Jahr arbeitete er an der Fortsetzung, die aber im Drang anderweiter Geschäfte ins Stocken gerieth.

Es war die Zeit, wo Goethe die Einwirkung der romantischen Ideen sehr lebhaft empfand, wo sie aber doch noch nicht so mächtig über ihn waren, um das griechische Schönheitsideal in seinen Augen zu verdunkeln. In der Pandora wie in der Helena wird der Versuch gemacht, die classische und die romantische Poesie mit einander zu versöhnen. Beide enthalten die glänzendsten Bilder und Ideen, beide sind aber auch ein deutlicher Beleg

dafür, daß jene Versöhnung eine unmögliche war. Als Kunstwerk ist die Pandora ungleich bedeutender, und wenn wir der symbolischen Poesie, die nicht auf Nachbildung eines wirklichen Lebens ausgeht, überhaupt ein Bürgerrecht in der Poesie verstatten wollen, so gehört Pandora zu den würdigsten Versuchen dieser Gattung.

In der Form erinnert Pandora an die Festspiele, die Goethe für den Hof schrieb und in denen er zuweilen die herrlichste Fülle der Poesie leichtsinnig vergeudete. In diesen Festspielen kam es ihm stets darauf an, abgesehen von den Artigkeiten, die den hohen Herrschaften bei der festlichen Gelegenheit gesagt werden mußten, große sittliche Wahrheiten in bedeutungsvollem Räthselspiel durch Charaktermasken aussprechen zu lassen. Das ist auch in der Pandora der Fall; die Figuren sind nicht individuell durchgearbeitet, sie sind eben nur Charaktermasken, die Begebenheit hat nur den Schein einer Bewegung und ist nebenbei undeutlich dargestellt. Auch die Decoration erinnert an die Hoffeste. Der Schauplatz ist im großartigsten Stil gedacht, in einer symbolischen Architectur, welche die Geschichte des aus der Natur sich herausarbeitenden Geistes versinnlicht; die Leidenschaften und Zustände äußern sich massenhaft, wie in der Oper, und wie die Chöre in durchaus musikalischer Weise sich darstellen, so verflüchtigen sich auch die Individuen selbst mitten in der Action in Stimmungen und Betrachtungen.

Der Unterschied tritt zunächst in der Sprache hervor. In keinem seiner Werke ist es Goethe so gelungen, in den Stil der griechischen Tragiker die bedeutendsten Ideen des modernen Denkens einzuführen. Leicht und jugendlich ist die Sprache nicht. Sie enthält die tiefsten Empfindungen, aber diese quellen nicht in unmittelbarem Leben hervor, sie erscheinen in einer Art priesterlicher Würde, und man muß das Ohr erst an diese dunklen Rhythmen gewöhnen, in denen der Sinn ebenso entflieht, wie er reizt, ihm zu folgen, um ihre Schönheit zu empfinden; aber dann üben sie einen mächtigen Zauber aus, und man kann sich nur schwer von ihnen trennen. Neben den griechischen Formen treten gleichberechtigt die romantischen auf: frei, aber sehr künstlerisch behandelt; nur die deutsche Weise hat in diesem Gedicht gar keine Stelle gefunden.

Ueber den Inhalt können wir nur nach dem vorliegenden Fragment urtheilen, da der Plan des Ganzen nicht klar ist. Die Mythologie giebt nur die äußern Umrisse, und auch diese sind mit größter Freiheit behandelt. Die Doppelnatur, die Goethe in allen seinen Werken darstellt, ist in Prometheus und Epimetheus zu ihrem rein symbolischen Ausdruck gekommen. Prometheus ist die Seite der Menschheit, die sich in der Geschichte bethätigt, die in unabläſſig rastlosem Fortschritt Arbeit auf Arbeit häuft, jeden Augenblick mit dem Bilde eines bestimmten endlichen Zwecks erfüllt,

aber nur um, wenn dieser erreicht ist, sich sofort einen neuen zu setzen; die Thätigkeit, die keine Ruhe und keine Betrachtung kennt, die das Spiel, die Empfindung und die Kunst flieht und jeden Augenblick für verloren erachtet, der nicht für einen zukünftigen Zweck arbeitet. Epimetheus versinnlicht uns die weibliche Seite der menschlichen Natur, die weiche, sehnsuchtsvolle Betrachtung, die nur in den Bildern der Vergangenheit und Zukunft weilt (Epimeleia und Elpore), aber nicht um ihnen den gegenwärtigen Augenblick zu opfern, sondern um sie im gegenwärtigen Augenblick zu genießen; jenes Spiel des Lebens, welches von der rastlos fortstrebenden Geschichte nur gestört und verwirrt wird, in dem aber die schönsten Blüthen der Menschheit, die Künste, sich krystallisiren.

— Epimetheus nannten mich die Zeugenden,
Vergangnem nachzusinnen, Raschgeschehenes
Zurückzuführen, mühsamen Gedankenspiels,
Zum trüben Reich gestaltenmischender Möglichkeit.

Nie hat jene rastlose Praxis, welche den Zusammenhang im Leben der Gattung herstellt, und welche die Romantik mit so großer Bitterkeit als etwas der menschlichen Würde Unangemessenes herabzusetzen sich entblödete, eine würdigere und gehaltvollere Darstellung gefunden; jedes Wort, das Prometheus spricht, ist markvoll, gewichtig, in sich selbst und in den Gesetzen der Geschichte fest gegründet. Es ist ein Charakter in dem edelsten Stil umrissen und nur zu massenhaft gedacht, um einer individuellen Bewegung fähig zu sein. Mit gleicher Kraft klingen die Chöre seiner Umgebungen, die uns die Werkstätte des menschlichen Schaffens erschließen, in das Leben hinein.

Zündet das Feuer an!
Feuer ist oben an.
Höchstes er hat's gethan,
Der es geraubt.
Wer es entzündete,
Sich es verbündete,
Schmiedete, ründete
Kronen dem Haupt.

Aber ebenso würdig und edel tritt im Epimetheus die Welt der Kunst mit ihrem stillen Heiligthum diesem gebieterischen Andringen der Wirklichkeit entgegen. Was die Dichtkunst den Menschen Süßes und Zartes bereitet, wie sie ihn quält und wie sie ihn beseligt, wie sie ihn an die kleinsten Endlichkeiten des Lebens bindet, und wie sie ihn zu den Sternen trägt, das ist in diesem lieblichen Schattenspiel auf das seelenvollste angedeutet.

Dieser Gegensatz ist ein ruhender, keiner Ausgleichung und keiner Entfaltung fähig. Auch die individuellen Wünsche und Leidenschaften, die

sich dazwischen drängen (Phileros u. s. w.), haben weder eine unmittelbare Beziehung zu demselben, noch werden sie dramatisch vergegenwärtigt; sie stellen nur symbolisch ein neues Lebenselement dar, das zwischen der geschichtlichen That und der poetischen Welt sich eindrängt, in unklarem Beginnen, voller Schmerzen und Enttäuschungen, aber in seiner wilden bacchantischen Lust ein anmuthvolles Schauspiel für die Götter, die aus dem Ocean aufsteigend dem trunkenen Spiel der Leidenschaften zuschauen. Die Macht des Lebens geht nur aus dem einseitigen überwältigenden Drange hervor, und wer seinen eigenen Glauben als den einzigen Leitstern darstellt, ist im Recht; aber über diesen Drang erhaben gleicht der Himmel die Widersprüche aus, und zwingt die Zufälligkeiten des Kampfes unter das liebevolle Joch der höhern Nothwendigkeit.

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissen's droben.
Groß beginnt ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk; die laßt gewähren.

Indem wir nun zur letzten griechischen Schöpfung, die wir Goethe verdanken, zur Helena übergehen, scheint es uns zweckmäßig, zugleich den Rahmen, in den sie eingeschlossen ist, im Zusammenhang darzustellen. Zwar wurzelt der Faust in einer andern Bildung, als derjenigen, die wir hier darzustellen haben, seine Anfänge gehen weit über die Zeit hinaus, die innerhalb unserer Aufgabe liegt, aber das Gedicht ist der höchste und kräftigste Ausdruck jenes Idealismus, dem unsere Kunst zuerst instinctmäßig, dann mit Plan und Bewußtsein nachstrebte, und als solcher bildet es den würdigsten Abschluß für die Geschichte des künstlerischen Ideals, das auf sich selber ruhen wollte.

Den ersten Entwurf zum Faust machte Goethe in der Vollblüthe seiner Jugend, die noch ganz dem deutschen Leben angehörte. Die holzschnittartigen grotesken Vorstellungen des 16. Jahrhunderts, das Costüm, die Sagen, die Redeweise und die Empfindungsformen desselben erfüllten seine Phantasie. Durch Shakspeare's Beispiel ermuthigt, die widersprechendsten Stimmungen in dem nämlichen Kunstwerke geltend zu machen, schien es ihm nicht zu kühn, was sein eigenes Herz und das der mitstrebenden Jugend bewegte, in jene alten Sagen einzuführen, in deren Voraussetzung etwas Verwandtes lag. Das Zeitalter der Reformation versuchte, wie das der poetischen Wiedergeburt Deutschlands, sich durch die Unmittelbarkeit des Glaubens und des Gefühls dem Wust der unverarbeiteten Kenntnisse und Ueberlieferungen zu entreißen, den eine arbeitsame, aber eigentlich unfruchtbare Vergangenheit aufgespeichert hatte. Die Scho-

lastik des Mittelalters und die protestantische Theologie des 17. und 18. Jahrhunderts konnten gleichmäßig als Fesseln betrachtet werden, denen ein freies und naturkräftiges Gemüth sich zu entreißen strebte. Geistvolle, aber voreilige Denker, wie Paracelsus, hatten durch Inspiration das herkömmliche Studium beseitigt und jene höhere Weisheit sich anzueignen gesucht, in deren Besitz ihre Zeitgenossen eine freventliche Auflehnung gegen das dem Menschen bestimmte Maß, einen Bund mit dem Teufel sahen. Die Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts strebte auf demselben Pfade weiter, und so lag es nahe, die Ideen der beiden Zeiten in einander spielen zu lassen. Um diese seltsamen Bilder, welche Goethe mehr unter einem gemeinsamen Rahmen zusammenstellte, als daß er sie organisch in einander verarbeitet hätte, schlingt sich der Faden einer einfachen, rührenden Begebenheit, deren Inhalt aus dem innersten Quell des Herzens geschöpft war. Diese fragmentarische Gestalt hatte das Gedicht noch 1790, als es Goethe zuerst veröffentlichte. Damals hatte man der Poesie noch nicht die Aufgabe gestellt, reine Gedanken wie in einem dialektischen Proceß auf der Bühne zu entwickeln. Es fiel Niemand ein, den Faust als ein philosophisches Lehrgebäude zu betrachten, in welchem jede einzelne Scene, Auerbach's Keller und die Dienstmädchen am Pfingstfest mit eingerechnet, mit höherer symbolischer Nothwendigkeit eine Stelle fände. Das Gedicht war ein Volksbuch im schönsten Sinne geworden, aber man nahm es, wie es war, als ein Fragment.

Nie war die Bewunderung und die Entzückung des Volks gerechtfertigter: die höchste Vereinigung des gesunden Menschenverstandes und des überquellenden Gefühls in der schönsten classischen Diction, die sich melodisch dem Ohr einprägte, die den Geist mit der Gewalt unwiderstehlicher Evidenz gefangen nahm und die, so Bedeutendes sie in ihrer ersten unmittelbaren Fassung sagte, doch noch immer etwas Größeres ahnen ließ: das war in diesem Umfang noch nie erreicht worden, so lange die deutsche Literatur überhaupt geblüht hatte. Man fühlte das Wehen eines höhern Geistes, der ein souveraines Spiel mit den Gedanken trieb, an denen die übrige Welt krankte, und der doch so stark von ihnen ergriffen war, daß er sie in der ganzen Fülle individuellen Lebens darstellen konnte.

Durch seine griechischen Studien, sein Kunsttreiben, die italienische Reise und was sich daran knüpfte, wurde Goethe von diesen mittelalterlichen Bildern, die ihrer ganzen Anlage nach Fragment bleiben mußten, entfernt; als er sich nun zu jenen „Possen", zu jenem „Nebelspuk der Romantik", wie er sich in einem Briefe an Schiller ausdrückt, zurückwandte, war die Stimmung der Zeit eine andere geworden. Bei den Dichtern und Philosophen, welche den Ton angaben, hatte sich die Idee der symbolischen Bedeutung aller Kunst festgesetzt. Die Naturphilosophie

hatte das Interesse an den individuellen Erscheinungen zerstört; die philosophische Bildung war in die Breite gegangen und konnte sich an jener realen unmittelbar ergreifenden Wahrheit, die zuerst in der Sprache des Faust alles Volk entzückt hatte, nicht mehr genügen lassen. Diese Stimmung nahm dem Verhältniß des Dichters zu einem Werke, das ihm innerlich fremd geworden war, die Unbefangenheit. Zwar ist in den neuen Zusätzen, durch welche er dem ersten Theil des Faust einen scheinbaren Abschluß gab, nichts Wesentliches enthalten, was der ursprünglichen Anlage widerspräche.*) Aber schon, daß er überhaupt einen Abschluß versuchte, gab der Aufnahme des Gedichts eine schiefe Wendung. Von der Zeit an beginnen die Commentare, die den Dichter selbst überzeugten, er habe ein Kunstwerk im höhern Stil geschaffen. Ja er nahm es später sehr übel, wenn man das Gedicht in der alten Weise loben wollte, wie wir aus Luden's Denkwürdigkeiten entnehmen.

Alles Einzelne im Faust, wenn man ihn eben als Fragment betrachtet, ist bewundernswürdig schön und im höchsten Sinne wahr. Fassen wir ihn aber im Zusammenhang, so werden alle Verhältnisse und Perspectiven verwirrt, alle Empfindungen und Ereignisse treten in ein falsches Licht und selbst unserm Gewissen wird auf die härteste Weise Gewalt angethan.

---

*) Vergleichen wir die Ausgabe von 1808 mit der von 1790, so finden wir außer den drei Vorspielen folgende Zusätze: zunächst den Monolog Faust's vom Abgange Wagner's an, sein Selbstmordsversuch und die Unterbrechung desselben durch das Osterfest (S. 28—35); der ganze Spaziergang mit Allem was dazu gehört, so wie die Auffindung des Pudels (S. 35—49); die erste Beschwörung des Mephistopheles mit Allem was dazu gehört, so wie die zweite Unterredung mit dem Vertrage bis zu den Worten: „und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist" (S. 50—72). In dem Verhältniß mit Gretchen ist die Scene mit Valentin (S. 51—65) neuer Zusatz. Die erste Ausgabe schließt mit der Ohnmacht Gretchens in der Kirche (S. 168). Alles Weitere, auch die Walpurgisnacht, ist neuer Zusatz. — Es sind unter diesen Zusätzen manche Genrebilder ganz im alten Stil, aber auch Einiges, was die naive Auffassung der ersten Ausgabe mehr ins Reflectirte zieht; namentlich der Prolog im Himmel. — Beiläufig bemerken wir, daß in dem wilden Humor der „Paralipomena zum Faust" Manches sich findet, was uns bedauern läßt, daß diese Scenen nicht weiter ausgeführt sind. — Am 12. September 1800 schreibt Goethe an Schiller: Meine Helena ist wirklich aufgetreten. Nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin so sehr an, daß es mich betrübt, wenn ich es zunächst in eine Fratze verwandeln soll. Wirklich fühle ich nicht geringe Lust, eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen; allein ich werde mich hüten, die Obliegenheiten zu vermehren, deren kümmerliche Erfüllung ohnehin schon die Freude des Lebens verzehrt. — Schiller bestärkt ihn n diesem „Faustrecht." —

Fast in allen seinen dramatischen Dichtungen hat Goethe die beiden Pole seines Wesens von einander geschieden und eigens verkörpert. Wir täuschen uns über ihre Unfertigkeit, weil sie durch die bestimmte Situation, innerhalb deren sie sich bewegen, den Schein eines erfüllten Lebens annehmen. Aber bei Faust und Mephistopheles ist der Gegensatz ins Schrankenlose getrieben und die beiden Charaktere sind daher unwirklich. Wir können uns davon am besten überzeugen, wenn wir uns bemühen, bei der Aufführung unbefangen zu bleiben. Ein unmittelbares Interesse kann die willkürliche Aufeinanderfolge zusammenhangloser Scenen, von denen noch dazu die meisten untheatralisch gedacht sind, unmöglich erregen, und so wird die nicht abzuleugnende Befriedigung des Publicums, soweit sie sich auf das Ganze erstreckt, nur durch eine Fertigkeit im Reflectiren vermittelt, die jede ächte dramatische Kunst untergraben muß, weil der Theaterdichter sich nur in der lebendigen Wechselwirkung mit einem unbefangenen Publicum bilden und entwickeln kann. Wie bedenklich die Vermischung allegorischer und realer Momente in einer Person ist, und wie unpersönlich und undramatisch die einzelnen Figuren gedacht sind, zeigt unter andern der Tod Valentin's. Wie diese Scene jetzt auf dem Theater dargestellt wird, ist es ein feiger, ehrloser Mord; denn Faust fällt mit seinen Spießgesellen über einen einzelnen Menschen her. Im Gedicht sieht die Sache nicht so schlimm aus. Mephistopheles ist dem Dichter in diesem Augenblick nicht eine reale, sondern eine allegorische Person; der Teufel, der Faust böse Gedanken eingiebt und seinen Arm führt. Vor unsern Augen dagegen sehen wir zwei Personen, die eine dritte umbringen. Die gewandtesten Schauspieler haben sich vergebens abgequält, aus dem Mephistopheles ein zusammenhängendes und abgerundetes Gemälde zu machen. Der Geist, der stets verneint, ist nicht eine Persönlichkeit, sondern eine Abstraction: die Abstraction jener Altklugheit, die als nothwendiger Gegensatz gegen die Ueberschwenglichkeit des Gefühls in der Zeit lag und von der auch der Dichter sich nicht frei fühlte. Der Dichter nimmt zwar von Zeit zu Zeit einen Anlauf, theils durch das mittelalterliche Costüm, theils durch die dämonische Freude am Verderben, dieser Altklugheit eine bestimmtere Färbung zu geben. Aber so schön ihm das in einzelnen Momenten gelingt, er fällt fortwährend aus der Rolle, und wir überzeugen uns am Ende, daß Faust gar nicht nöthig gehabt hätte, sich diesem Teufel zu verschreiben, sich ihn als Ergänzung heraufzubeschwören, da er ihn ja als Ergänzung seines excentrischen Gefühls in seinem eigenen Innern trägt. Mephistopheles ist Faust selbst, wie er sich erscheinen muß, wenn sein Gefühl an der Höhe der Schranken erlahmt. Sie sind eines Geistes: der verwegene Idealismus, der „mit mächtiger Faust“ die reale Welt in Trümmer schlägt, um sie „prächtiger aus seinem Busen wieder aufzubauen,“

und der närrische Geist des Widerspruchs, der immer fragt: warum wird man geboren, wenn man doch sterben muß? u. s. w. und der eine kindische Freude daran hat, wenn der liebe Gott ihm auf diese sinnlose Frage nicht zu antworten weiß. Der Unterschied zwischen den beiden Verbündeten ist, daß der eine sein Ideal, eben jene Frage des Narren, als sein Recht, und daher sein Schicksal, keine Antwort zu erhalten, als eine tragische Bestimmung betrachtet, während der andere sich durch Humor und Cynismus mit seinen Widersprüchen abzufinden weiß. Auch der Vertrag, den die Beiden machen, ist charakteristisch. Faust sucht ein „Ideal," das ein Zauberspiegel ihm gezeigt, die schöne Helena von Griechenland; die absolute Erscheinung, die alle Widersprüche in sich neutralisirt. Dieses „Ideal" will er ganz genießen, wie er die Wahrheit ganz sehen will. Das Wesen soll sich von der Erscheinung trennen; jedes einzelne Ding soll sich den nur scheinbaren Einflüssen, der Sonne, des Lichts und der Wärme, den Bedingungen des Raums und der Zeit entziehen und doch leben. Als er dem Teufel seine Seele verschrieb, hat er die Bedingung gesetzt, er wolle ihm erst dann angehören, wenn er einen Augenblick fände, in dem er genieße, ohne zu entbehren; in dem er die höchste Erregung als Ruhe und Dauer fühle. Der Augenblick wird nicht kommen. denn jedes Sein ist mit dem Nichtsein behaftet; jede That, jeder Genuß und jedes Wissen endlich. So wird er die Lust der Unzufriedenheit, das stolze Bewußtsein eines Verlangens, dem der Augenblick nie gerecht werden kann, in alle Ewigkeit büßen. Weder Gott noch der Teufel werden ihre Wette gewinnen.

Es ist Goethe in dieser Dichtung nicht gelungen, wie in seinen übrigen Werken, seine Seele von einer Last, die er nicht abwerfen konnte, durch dichterische Darstellung zu befreien. Es ist ihm nicht gelungen, sich über die Einseitigkeit seines Helden zu erheben, weil es ihm nicht gelang, ihn vollständig darzustellen. Die einzelnen Momente: das Verhältniß zu Gretchen, das Verhältniß zu Mephistopheles, das Verhältniß zu Wagner gehören seiner Seele an; daß er sie aber combinirte, war ein Werk der Reflexion und konnte nicht gelingen.

Faust und Mephisto wetteifern, die sittliche Natur nach den Stimmungen und Eingebungen des Augenblicks zu analysiren und auseinanderzuziehen. Nicht in Faust's That liegt das Aergste, denn das Feuer der Jugend kann Vieles begreiflich machen, die Folgen können weit über den eigentlichen Inhalt der Handlung hinausgehen: sondern darin, daß Faust kein Jüngling ist, sondern ein Mann mit greisenhaften Reflexionen, der nur durch Hexerei den Schein der Jugend gewonnen hat.

Wie eine „dämonische" Natur ohne bösen Willen in das Schicksal unschuldiger Wesen verderblich eingreift, das hatte Goethe an sich selbst erfahren. Er hatte als naturphilosophischer Faust den gelehrten Wagnern

gegenübergestanden und die Zwecklosigkeit ihres Treibens verspottet. Sein überströmendes Gefühl wurde häufig durch mephistophelische Altklugheit, deren Wirkung er dann in seinem Innern wiederfand, zurückgewiesen. Die beiden Vorbilder, die ihm neben seinen eigenen Erlebnissen bei der Conception dieses Bildes vorschwebten, Hamlet und Don Juan, stellten Jünglinge dar, deren Blüthe durch greisenhafte Reflexion oder durch Uebermaß der Leidenschaft früh geknickt war: er suchte diesen Widerspruch des Lebens dadurch zu vermitteln, daß er seinen Faust ein doppeltes Leben führen läßt, ein langes Leben des Denkens und Grübelns und eine neue verzauberte Jugend. Wenn es aber überhaupt mißlich ist, aus einem Wunder ein dramatisches Motiv zu machen, so kann die Wirkung nur dann erreicht werden, wenn das Wunder mit der vollsten Gläubigkeit und Unmittelbarkeit unserer Phantasie eingeprägt wird. Will man der Phantasie der Zuhörer den Glauben an ein Wunder aufdrängen, so muß man sie nicht durch ironische Reflexionen stören. Nur ein Beispiel. — Eine Geschichte wie die zwischen Faust und Gretchen kommt in der Welt häufig vor, wie Mephistopheles ganz richtig bemerkt, obgleich es seltener ist, daß der Verführer sich bereits vor der Lust das Bild seiner Sünde so lebhaft ausmalt. Hier nun soll diese Stimmung durch den Vertrag mit dem Teufel motivirt werden. Faust hat sich verpflichtet, nie Genüge zu finden; er kann daher dieses Genügen auch nicht in Gretchen suchen; aber dieser Umstand hat sich unserer Phantasie nicht so bestimmt eingeprägt, daß er uns immer gegenwärtig wäre. Faust spricht sich so häufig ganz wie unsereiner aus, er behandelt das Verhältniß zu seinem diabolischen Bedienten so ganz als Cavalier, daß wir diese Seite des Verhältnisses nicht ins Auge fassen. Was Faust an Gretchen sündigt, kommt ganz auf seine Rechnung, seine Beziehung zum Teufel hat keinen Einfluß darauf; denn Helfershelfer und Kuppler findet man überall, man darf sie nicht erst in der Hölle suchen. Wäre das Stück ein Fragment geblieben, so hätte man auf alle diese Widersprüche kein Gewicht gelegt. Wenn aber fragmentarisch gedachte Charaktere und Situationen den Schein eines innern Zusammenhanges annehmen, so kann man sich der Nachrechnung nicht entziehen, man läßt sich sonst durch die Anerkennung des einzelnen Falles zu falschen Maximen verleiten. Das findet nicht blos auf Faust und Mephistopheles, sondern zum Theil auf Gretchen Anwendung. In den mit wunderbarem Zauber dargestellten Seelenbewegungen fehlen die entscheidenden Mittelglieder. Wie hängt es mit dem Tode der Mutter, wie mit dem Verbrechen des Kindesmordes zusammen? welches Verbrechen freilich im zweiten Theile der Jungfrau Maria so unbedeutend vorkommt, daß sie meint, das gute Kind habe sich nur ein Mal vergessen. Eine solche Abschwächung des tragischen Ausganges ist weder vom sittlichen, noch vom poetischen Standpunkt gutzuheißen. Wir mögen dem Opfer der

Verführung unser tiefstes Mitleid schenken, aber eine blose Stimme hinter der Scene: „sie ist gerettet“ kann uns nicht versöhnen.

Nicht der angebliche Charakter des Helden, sondern Goethe selbst und seine Beziehung zur Zeit ist der feste Stamm für das üppige Rankengewächs dieser Symbolik. So ist z. B. der nächstliegende Sinn der Geisterbeschwörung auf bekannte cabalistische Gestalten gerichtet, aber die symbolische Bedeutung schimmert durch. Die Magie, von der hier die Rede ist, kann nichts Anderes sein, als die mit der Philosophie verbündete Dichtung, welche sich den Banden der im Dunkeln ängstlich forttappenden Wissenschaft entriß, um das Wahre durch unmittelbare Erleuchtung zu gewinnen. Sie findet die reichsten, lebensvollsten Bilder in dem Makrokosmus der Natur, in dem Mikrokosmus der Geschichte; aber diese Bilder bleiben ihr äußerlich. Selbst der Geist der Menschheit, wie er in der Geschichte waltet, wendet sich von ihr, die in subjectiven Idealen befangen ist, fremd und zurückweisend ab und zeigt ihr den Geist, dem sie gleicht, weil sie ihn allein begreift. Dieser Geist ist Mephistopheles, der Geist des Humors, der die Widersprüche gelten läßt, weil er mit ihnen spielen kann.

Es sind das wunderbare und sehr charakteristische Geständnisse der Dichtung, die aus dem dunklen Gefühl, daß sie beim Widerspruch stehen bleiben müsse, sich durch eine zwischen Lächeln und Thränen getheilte Stimmung befreite. In diesem Wechsel der Stimmungen wurde jede Art der Bildung angeregt, jeder Ton der Empfindung angeschlagen; nach allen Seiten hin eröffneten sich blendende, freilich aber auch sehr ungewisse Perspectiven, Aussichten auf einen Himmel und auf eine Hölle, die zu deutlich das Gepräge ihres subjectiven Ursprungs trugen, um Ehrerbietung oder Schrecken einzuflößen. Wie schön sind die beiden später hinzugedichteten Vorworte, die Zueignung und das Vorspiel auf dem Theater, in welchem der Dichter den Verlust seiner schöpferischen Jugend beklagt, die ihn unbefangen schaffen ließ, so lange er noch selbst im Werden war, so lange er sich noch dem unmittelbaren Gefühle hingeben durfte, ohne die altkluge Bedenklichkeit, ob auch seine Empfindung zur Maxime für die Welt erhoben werden dürfe. Bedenklicher ist schon der Prolog im Himmel, der eine befriedigende Antwort verheißt, wo der Dichter noch nicht die Frage in eine bestimmte Form gebracht hatte, und der bereits auf die „harmonische Weltanschauung“ des zweiten Theiles hindeutet. Nun kam die Zeit, wo man die zufällige Eigenschaft dieses Gedichts, das sich in Himmel und Hölle verloren hatte, als ein nothwendiges Kennzeichen jeder Dichtung im größern Stil auffaßte, wo man das individuelle Leben verschmähte und durch ein neues Spinnengewebe der Scholastik diese wildbewegte Welt der Widersprüche so mit einem allgemeinen charakterlosen Grau zu überziehen strebte, daß sie den Eindruck der Einheit und Identität machen sollte, wo

schattenhafte Umrisse und unbestimmte Perspectiven der höchste Ausdruck der Bildung sein sollten, bis man endlich auch über dieses wesenlose Treiben ungeduldig wurde und die harmonische Weltanschauung in einen allgemeinen Weltschmerz umwandelte.

Was dem Faust einen so außerordentlichen Einfluß auf die Stimmung der Masse verschaffte, waren zum Theil ebenso seine Fehler als seine Vorzüge. Er drückte die Strömung der Zeit aus, die von dem Dichter bereits durch einen höhern Standpunkt überwunden war, als er es unternahm, das Gedicht in der Stimmung und im Geschmack der Zeit, der es seinen Ursprung verdankte, weiter fortzuführen. Die Sturm- und Drangperiode der deutschen Literatur war hervorgerufen durch die Abstractionen des 18. Jahrhunderts, welches in starrer Gesetzlichkeit das individuelle Leben, in dürrem Verstandesmechanismus das Gefühl und die Phantasie, in mathematischer Deduction die unmittelbare Anschauung zu unterdrücken strebte. Die Periode der Aufklärung war durchaus dogmatisch, so lebhaft sie gegen den Dogmatismus der christlichen Religion ankämpfte. Sie gab ihre moralischen und physischen Wahrheiten wie geprägte Münzen aus, und duldete keine Individualität, die ihren aufs Kleinliche angelegten Gesetzen widersprach. Daher als Gegenwirkung die Apologie der Empfindung, der Leidenschaft, der Träumerei, des Humors und der Fratzenhaftigkeit; endlich die Verherrlichung des Traumlebens gegen die Wirklichkeit und die Idee der stofflosen Unendlichkeit, die sich über den Erdball erheben möchte. Diese Neigung wurde genährt durch die alten Mystiker, an denen sich die Naturphilosophie aufbaute, durch die Entdeckung der romantischen Poesie, deren mährchenhafte Dämmerung das frostige Tageslicht der Aufklärung reizend unterbrach, und durch den wiederauflebenden religiösen Sinn, der nicht von einer Offenbarung ausging, sondern nach einer Offenbarung suchte. Die Welt sehnte sich nach einem Wunder, das ihr die verhaßten, poesielosen Gesetze der sittlichen und der physischen Natur aus den Augen schaffte. Jeder Philosoph, jeder Dichter fühlte sich als ein Magier, dessen Zauberstab die geistlosen Bestimmungen der Wirklichkeit keinen Widerstand leisten könnten. Die Natur, die sich dem Messer des Anatomen, dem Schmelztiegel des Chemikers und dem Fernrohr des Mathematikers eröffnete, verachtete man, weil sie das wirkliche, dem Gemüth und der Phantasie entsprechende Leben verbarg. Man suchte die Geheimnisse der ächten und wahren Natur hinter dieser angeblichen Hülle, und glaubte, daß nur die schaffende Genialität, nur die Magie der Kunst das Zauberwort aussprechen könne, dem die Erscheinungen gehorchen müßten. Der Skepticismus in der Philosophie hat eine bestimmte Grenze; denn bei ruhigem Nachdenken erkennt man leicht, daß schon die Existenz des wissenschaftlichen Zweifels allgemein gültige Denkbestimmungen voraussetzt, aber

als poetische Stimmung hat er eine unglaubliche Gewalt über das Gemüth. Darin liegt die Bedeutung des Hamlet für jene Zeit. Hamlet brach mit der ganzen Gewalt eines verbitterten Gemüthes alle Formen der realen Welt und alle Gesetze; es erschienen ihm die Geister aus den Gräbern, und nach ihrer Farbe verwandelte sich die übrige Welt in Schatten; über die Bestimmung der sittlichen Welt dachte er ungefähr, wie sich Mephistopheles dem Schüler gegenüber ausspricht; zuletzt stand ihm im Leben nur Eins fest, an das er glaubte: der Tod. Und vor diesem fürchtete er sich, weil man vielleicht auch im Tode träumen könne.

Goethe war bereits 1790 aus dem Zustande der Empörung herausgetreten; sein Studium der Natur hatte ihn gelehrt, daß man auch die Forschung geistvoll betreiben, daß man ohne Magie zum Innern der Natur vordringen könne. Das Gedicht, das im romantischen Sinne angefangen war, drängte sich wie ein Traumbild in die Zeit seiner classischen Bildung.

Das Alterthum kannte das Gefühl des unendlichen Contrastes zwischen dem, was der Geist wollen kann, und dem, was die Wirklichkeit ihm bietet, nicht, weil es fromm war, weil es das Individuum herabdrückte, weil es die Kraft mit dem Maß, der Grenze der Kraft, vermählte, weil ihm die gesammte Natur in ihrer Nothwendigkeit höher stand, als das einzelne Herz in seinen wechselnden Stimmungen, weil es nur Bestimmtes wollte, suchte, fragte, und daher nur einen endlichen Schmerz empfinden konnte, nicht den wüsten Traum des sogenannten Weltschmerzes, weil es die Götter, d. h. die Weltmacht ehrte, auch wo es sie nicht verstand. Als aber der sittliche Organismus des Alterthums brach, und der Einzelne sich als den Mittelpunkt der Welt betrachtete, da wurde es möglich, daß die Unendlichkeit der sogenannten geistigen Ansprüche im Contrast mit der Bestimmtheit und also Endlichkeit der Welt zu jenem kranken Glauben führte, die Welt mit ihrem Gesetz sei ein Reich der Lüge. Dieselbe Erscheinung kehrte bei dem Bruch der mittelalterlichen Ordnung wieder, sie war der Kern der Romantik oder des Idealismus.

Die Irrfahrten des überspannten Idealismus haben denselben Ausgang, wie die des überspannten Materialismus. Der Ueberfüllung mit Phantasien folgt ein noch größerer Ekel, als dem materiellen Rausch, und je rascher die Illusionen auf einander folgen, desto mehr höhlt sich die Kraft aus, zu glauben und zu lieben. Wer die Welt verachtet, weil sie seinen Idealen nicht entspricht, wird sehr bald diesen Idealen gegenüber das nämliche Gefühl haben, weil ihnen keine Welt entspricht, und wird zuletzt nur noch vor etwas Hochachtung empfinden: vor der eigenen Ironie, die sich über Welt und Ideal gleichmäßig hinwegsetzt. Faust endigt im Mephistopheles, wie ja auch dieser Schalk vor grauen Jahren ein über-

spannter Idealist war, als er noch Lucifer hieß. Ironie ist häufig nur der Ausfluß ungesunder und daher getäuschter Sentimentalität: die kritische Kälte, welche der schöpferischen Gluth eine Form zu geben bestimmt war, macht sich dann nachträglich in einem unfruchtbaren Sprühregen geltend. Die Gewalt der Empfindung ist nur scheinbar, denn sie ist stofflos. ihre vermeintliche Kraft liegt nur in dem Mangel an Widerstand, in dem wissentlichen oder naiven Nichtachten aller Schranke. Ihre Ideale entspringen nicht aus der Kraft der Liebe, sondern aus dem Bewußtsein der Schwäche und aus dem Haß des Vollkommenen; sie glaubt nur darum an Gott, d. h. an die ideale Auflösung aller Widersprüche, um ihn in der Welt nicht zu finden und nach Herzenslust blasphemiren zu können.

Was ursprünglich nur als ein kühnes, fast freches Räthsel gemeint war, sollte nun zu einem harmonischen und befriedigenden Abschluß gebracht werden. Aber dieser Versuch mußte scheitern, wenn auch im Einzelnen viele interessante und anziehende Erscheinungen daraus hervorgingen. Das Gedicht eröffnet eine Welt von Beziehungen, aber es giebt keine einzige scharf gezeichnete Gestalt. Man wird es aufgeben müssen, den zweiten Theil des Faust als ein Kunstwerk oder als die poetische Darstellung einer philosophischen Idee construiren zu wollen. Je unbefangener wir aber an das Studium des Werkes gehen, je lehrreicher wird es uns für das Verhältniß Goethe's und der neuern Dichtung überhaupt zu den weltbewegenden Ideen des Lebens werden.

Denn das ist der wahre Inhalt des Werks, ein sublimirter Auszug aus dem Gesammtstreben des Dichters, eine wenn auch nur halbbewußte Reflexion über seine eigene Thätigkeit. Betrachten wir von diesem Standpunkt noch einmal den ersten Theil, so finden wir drei Momente darin: die Nachbildung der schlichten naiven Formen des 16. Jahrhunderts (Götz), den Kampf des Herzens gegen die Schranken der Sitte (Werther) und das Herausstreben der unmittelbaren, durch Philosophie und Mysticismus genährten Phantasie über die herkömmlichen Formen der Religion. Diese Tendenzen sind im ersten Theile nicht blos schattenhaft angedeutet, sondern in der vollen Kraft und Innigkeit der Jugend dargestellt. Dagegen ist der Abschluß ein unbefriedigender; die streitenden Ideen finden keinen Austrag, und wenn der Prolog im Himmel einen bessern Ausgang verheißt, so ist das die Vorausnahme eines der ursprünglichen Gedankenreihe fremden Standpunkts.

Im zweiten Theile dagegen soll die Versöhnung wirklich durchgeführt werden, aber nicht real, sondern symbolisch. Was im zweiten Theile geschieht, hat keinen Sinn in sich selbst, sondern nur als Schattenbild von Gedanken, über die wir uns erst verständigen müssen. Dieser Mangel an Realismus erstreckt sich auf alle einzelnen Scenen, ja auf die Sprache

selbst, die fast ganz ihren plastischen Charakter verloren hat. Eine innere dialektische Einheit nachträglich hineinzuphantasiren, würde um so überflüssiger sein, da wir über die allmälige Entstehung ziemlich ausführliche Mittheilungen haben, und die mitwirkende Hand der Laune und des Zufalls überall leicht herauserkennen; allein die bedeutenden Momente, die Beziehungen des Gedichts zu dem idealen Leben des Dichters, lassen sich durch einige starke Striche hervorheben.

Die Einleitung des zweiten Theiles schneidet mit einer harten Dissonanz gegen den ersten ab. Am Schlusse des ersten finden wir Faust in den Händen des Teufels, geistig so gebrochen, daß wir kaum noch auf eine Erlösung hoffen. Dieser Gemüthszustand wird durch einen Opiumrausch aufgehoben: Elfen singen ihm ein Schlummerlied und beim Erwachen hat er seine Vergangenheit vergessen. Er begiebt sich an den Hof eines Kaisers, dem er allerlei bunte Maskenspiele vormacht, bis eines derselben, die schöne Helena, seiner Phantasie und seiner ganzen Lebensentwickelung eine neue Wendung giebt. — Der Monolog Faust's bei seinem Erwachen deutet uns die Beziehung dieses sonderbaren Ueberganges an. Er wird von der wirklichen Sonne geblendet, wendet die Augen davon ab und sieht ihr Bild verschönert in einem Wassersturz wieder. Er begreift nun, daß wir das wahre Leben nur im farbigen Abglanz haben. — Zu dieser Einsicht war auch die deutsche Poesie gekommen, nachdem der leidenschaftliche Ungestüm ihrer Sturm- und Drangperiode verraucht war. Auch sie hatte sich aus den Leidenschaften des wirklichen Lebens in das stille Asyl der Kunst, in das Reich der Schatten geflüchtet. Dort hatte sie ähnliche Maskenspiele gedichtet, wie sie der Knabe Lenker dem Kaiser vorführt, bis sie endlich den ächten Schlüssel für dies geheimnißvolle Reich der Schatten gefunden, nämlich die Antike. Als Goethe in Italien die classische Welt mit eigenen Augen geschaut, da begann ein zweiter großer Aufschwung der Poesie, der in der Helena versinnlicht wird.

Die Helena ist ein wunderbares Werk. Sie ist ganz symbolisch; denn sie drückt nicht ein darstellbares Motiv, sondern die Vermählung der antiken und der gothischen Poesie aus: aber dabei ist doch in einzelnen Schilderungen ein so farbenreicher, lebensvoller und von freudiger Bewegung zitternder Realismus, daß wir bezaubert werden. Die ernste und würdige Haltung, das schöne, keusche Maß der Sprache, der muthwillig bewegte Rhythmus, das alles versetzt uns für den Augenblick wirklich in das griechische Theater zurück. Die unheimliche Gestalt der Phorkyas bereitet uns auf einen harten Contrast vor, und wir sind kaum überrascht, als der Repräsentant eines ganz andern Jahrtausends in einer neuen Wiedergeburt auf classischem Boden erwacht; als Romantik und Griechenthum sich bunt durcheinander mischen. Aber nun wird, wie es im Traume zu

geschehen pflegt, die Bewegung immer schattenhafter, hastiger, die Bedingungen des Raumes und der Zeit schwinden völlig unter unsern Füßen; wir haben das Gefühl, als ob wir zu erwachen streben; wir hören entfernte Stimmen aus der wirklichen Welt, Kriegsgetümmel aus der Ferne, wie die Kanonen der Schlacht bei Jena während des classischen Traumlebens in Weimar; aber die nebelhaften Gestalten quillen unter unsern Händen mit phantastischer Gewalt empor, bis ein plötzlicher Schlag uns daran erinnert, daß wir uns im Reiche der Schatten bewegt haben. Der Homunculus der griechisch-romantischen Poesie, den es zu entstehen gelüstete, oder der Knabe Lenker oder Euphorion oder auch Lord Byron — „denn wir glauben ihn zu kennen" — stürzt entseelt zu Boden, die Gestalt des göttlichen Weibes entfliegt in die Lüfte, die schalkhaften Nymphen tauchen sich wieder in die unbeseelten Bäche, Bäume, Hügel zurück, die ihre ursprüngliche Wohnstätte war, und von der ganzen Antike bleibt nichts zurück, als Helena's Kleid: griechischer Flitterkram, den Mephistopheles, sich in der Gestalt der Phorkyas riesengroß emporhebend, mit frechem Hohn dem Publicum vorzeigt.

Die Helena war früher geschrieben, als die classische Walpurgisnacht und als der Besuch in Faust's alter Klause. Sie steht an unrechter Stelle. Erst hatte man in wirklicher plastischer Dichtung versucht, das Alterthum neu zu beleben, ehe man es durch naturphilosophische Grübeleien auseinanderzerrte, wie es hier in der classischen Walpurgisnacht, wie es in den Studien von Creuzer, Schelling und Görres geschah. Erst nach diesem Umweg durch den Orient kehrte die Poesie ins deutsche Leben ein, wo sie sich ebenso fremd fühlte, wie Mephistopheles den beiden Pedanten Wagner und dem Baccalaureus gegenüber, die ihre Natur ganz verkehrt hatten, von denen der eine, der bis dahin nur Namen und Zahlen auswendig gelernt, plötzlich darauf ausging, einen Menschen zu formen, während der andere, der gute bescheidene Schüler, die ganze Welt aus seinem Selbstbewußtsein heraus neu zu schaffen gedachte. Diese neu aufstrebende jungdeutschphilosophische Jugend erschien dem alternden Dichter ebenso seltsam und unbegreiflich, als das politische Leben, zu dem er nothgedrungen zurückkehren mußte: das Reich des guten Kaisers, das in Verwirrung gerathen war, dem die beiden Fremdlinge noch einmal aufhalfen, aber nur um sich von ihm ein stilles Asyl auszubitten, auf dem sie ungestört ihrer eigenen Thätigkeit nachgehen konnten.

> Das ist der Weisheit letzter Schluß:
> Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muß.
> Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
> Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.

Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn.

Gewiß ist das der Weisheit höchster Schluß, und Goethe bewährte sich auch darin als den Seher des Jahrhunderts, daß er ihn klar und entschieden aussprach. Aber sein ironisch-tragisches Geschick erreicht ihn auch hier. Das Geräusch, in welchem der blinde Faust die Axt der rüstigen Handwerker zu hören glaubte, die Deiche gegen das Meer aufrichteten und Mastbäume für die Schiffe schlugen, war nur der Spaten schlotternder Lemuren, die sein Grab gruben. Es war der deutschen Dichtung nicht vorbehalten, prophetisch der neuen Zeit ihre Bahn anzuweisen; sie blickte in das gelobte Land hinüber, aber sie konnte es nicht erreichen. Sie starb, als man die Segel aufzog. Gern hätte der Dichter in der Mitte freier Männer dem neuen Leben Bahn gebrochen, aber seine Träume verwirrten ihn. Er konnte die Romantik, die ihre düstern Schwingen über seine goldene Zeit verbreitet, nicht loswerden, sich nicht ins Freie kämpfen.

Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Ständ' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da war's der Mühe werth, ein Mensch zu sein.
Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.
Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,
Daß Niemand weiß, wie er ihn meiden soll.
Wenn auch ein Tag uns klar vernünftig lacht,
In Traumgespinnst verwickelt uns die Nacht. u. s. w. —

Diese finstern Empfindungen färben trotz der angstvollen Thätigkeit, mit der er ans Licht, ins Freie hinaus zu dringen strebt, die Dichtung seines Alters — nicht sein Leben; denn er war bis in sein höchstes Alter die schöne, den Göttern ähnliche Gestalt, die im eigenen harmonischen Dasein die fehlende Wirklichkeit zu ersetzen wußte.

Faust hatte seinen Bildungskreis nicht vollendet, er hatte weder in seinem Denken noch in seinem Gefühl den Schritt gethan, den die Zeit thun mußte, um sich zu erlösen, daß nur in einem Gattungsleben die Seligkeit sei, daß nur in einem bestimmten gegliederten Ganzen der Einzelne dem Dasein gerecht wird. Faust war beim Cultus des individuellen Lebens stehen geblieben.

Ich bin nur durch die Welt gerannt;
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, ließ ich fahren,
Was mir entwischte, ließ ich ziehn.
Ich habe nur begehrt und nur vollbracht,
Und abermals gewünscht, und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt; erst groß und mächtig;
Nun aber geht es weise, geht bedächtig.
Der Erdenkreis ist mir genug bekannt,
Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Thor! wer dorthin die Augen blinzend richtet,
Sich über Wolken seines Gleichen dichtet!
Er stehe fest und sehe hier sich um;
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!
Was er erkennt, läßt sich ergreifen.
Er wandle so den Erdentag entlang;
Wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang;
Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er! unbefriedigt jeden Augenblick.

Nichts kann unbefriedigender sein, als der Abschluß, den Goethe seinem Drama gegeben, durch den er den Versprechungen des Prologs im Himmel gerecht zu werden strebt. Er hat ein ganz äußerliches Bretergerüste aufgeschlagen und es mit halb katholischen, halb naturphilosophischen Figuren bemalt, ohne alle Physiognomie, ohne Gestalt und ohne Bewegung. Der Kampf der Engel und Teufel um die Seele des Faust ~~Mephistopheles~~ ist eine Atrocität; ihre Gesänge, die Nachklänge des Osterfestes im ersten Theile, sind eitel Klingklang, und die Ueberschwenglichkeit in der Schilderung des Himmels giebt, abgesehen von dem Costüm, nur die rationalistische Idee der Perfectibilität, stellt also neue himmlische Lehr- und Wanderjahre in Aussicht, die keinen befriedigendern Ausgang versprechen, als die irdischen.

Die Vergötterung des Instincts führt immer zu schlimmen Abwegen. Eine Individualität wie Faust, die sich frevelhaft zum Mittelpunkte der Welt macht, hat als nothwendige Ergänzung die Mephistophelesmaske zu ihrer Seite, ja zuletzt lernt Mephisto, sich als Faust zu gebärden, wie das die Heine'sche Poesie zeigt. Die modernen Poeten haben die verschiedenen Momente, die sich bei Goethe's fragmentarischem Schaffen im Faust, wenn wir es ganz ehrlich heraussagen sollen, zufällig zusammenfinden, mit Absicht und Reflexion combinirt, und daraus sind jene siechen, marklosen, unsittlichen Charakterschemen hervorgegangen, mit denen uns die jungdeutsche Poesie erfreut hat.

Dies ist der Eindruck des Faust, wenn wir ihn als ein geschlossenes dramatisches Kunstwerk betrachten, wo wir genöthigt sind, uns den realen Inhalt der einzelnen Charaktere zu vergegenwärtigen. Fassen wir ihn dagegen als ein freies Gedicht, so müssen wir in ihm den kühnen Ausdruck einer Weisheit verehren, die zwar die höchsten Fragen des Denkens nur anstreift, aber mit einer Wärme und Innigkeit, daß sie auf unser ganzes Sein einen dauerhaftern Eindruck macht, als die scharfsinnigsten Deductionen der Schulphilosophie; und wenn dem Inhalt auch nur bedingte Wahrheit beiwohnen kann, so ist es doch diese Wahrheit, an die unser Zeitalter wieder anknüpfen muß. Wir werden noch öfters Gelegenheit haben, die einseitig griechische Form anzugreifen, die Goethe und Schiller ihrem Cultus gaben, weil ihr die geschichtliche Vertiefung fehlte. Was aber den wesentlichen Inhalt ihres Glaubens betrifft, den Glauben an die Einheit des Geistes und der Natur, an die Darstellung des göttlichen Wesens in der Menschheit, so bekennen wir uns mitschuldig an diesen Ideen, zu denen die Menschheit immer zurückkehren wird, so oft sie auch im augenblicklichen Schreck in irgend ein finsteres Labyrinth flüchtet. Durch die Aufnahme des Menschlichen und der Natur in die Idee des Göttlichen wird das Gefühl der Anbetung nicht erstickt, es erhält nur einen Inhalt. Vor dem unbekannten Gott, dem Gott der Furcht und des Schreckens, wirft nur der Wilde, nur der Barbar sich in den Staub; nur was wir ehren und lieben, können wir anbeten, nur was wir kennen, ist Gegenstand unserer Liebe und Verehrung. Mit großem Sinn hat die christliche Religion für den offenbarten Gott den Namen des Menschensohns gefunden, denn nur im Menschen finden wir das Bild Gottes, und eine Religionsform, die der Humanität widerspricht, kann den freien Menschen nicht befriedigen. Schon in der Seele des einzelnen wohlgeformten Menschen findet man ein kleines Universum; überfliegen wir aber die große Entwickelung der Menschheit im Allgemeinen, die ohne Allwissenheit das Universum Schritt vor Schritt durchmißt, ohne Allmacht die sträubende Natur in Fesseln schlägt, die sich selbst gewinnt, indem sie der Gegenstände Herr wird; fassen wir diese Kraft des Geistes, die sich am reinsten in den Genien der Geschichte ausprägt, aber in der menschlichen Natur allgegenwärtig ist, zu einem Bilde zusammen und lassen dies Bild unser Ideal, unsern Leitstern, die treibende Kraft unserer Seele werden: — so werden wir Faust nicht gottlos schelten, wenn er dafür keinen Namen findet, denn „Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsgluth". Nicht die Natur ist das Göttliche, nicht die Wirklichkeit das Ideale, aber sie liegen auch nicht auseinander, sie verhalten sich wie das Wesen zur Erscheinung. Für diesen transscendentalen Idealismus, wer wollte wohl ein schöneres

Wort finden, als was der Dichter im Prolog zum Faust Gott den Herrn zu seinen Engeln sagen läßt:

Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken.

Zweites Kapitel.

Das deutsche Theater bis auf Schiller's Tod.

Der Begriff des künstlerischen Ideals fand seine erste Anwendung auf dem Theater. Während die classischen Dramatiker aller andern Völker und Zeiten den sittlichen Inhalt ihrer Stücke aus dem Bewußtsein des Volks nahmen, zu dem sie sprachen: man denke an Sophokles, Shakspeare, Molière, Corneille, Lope de Vega, Calderon u. s. w., gingen unsere classischen Dichter von einem durch Reflexion hervorgebrachten Kunstideal aus, und ihre Stoffe, ihre Formen, so wie ihre sittlichen Principien waren im strengsten Sinne des Worts erfunden, ja den herkömmlichen Ansichten mit Bewußtsein entgegengesetzt. Wenn dadurch die nothwendige Wechselwirkung zwischen der Kunst und dem Leben höchlich beeinträchtigt wurde, so wird sich aus einer unparteiischen Erwägung der sittlichen Begriffe und Gewohnheiten, welche die neu aufblühende Kunst vorfand, ergeben, daß aus einem solchen Stoff in der That nicht viel zu machen war. Eigentlich müßten wir das Drama nicht blos auf dem Schreibpult des Dichters, sondern in dem Wanderleben der Bühnen verfolgen: allein diese Seite hat Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" (1848) bereits so geistvoll behandelt, daß wir füglich darauf verweisen können, um so mehr, da sich aus der Reihenfolge der Dichtung auch ein ungefähres Bild der Schauspielkunst ergiebt.

Das deutsche Theater vor 1791 zeigt zwar verschiedene sehr abweichende Richtungen, die aber nach dem Sturz der Gottsched'schen Schule sämmtlich darin übereinkamen, daß sie dem rohesten Naturalismus huldigten. Der Schauspieler wie der Dichter ging darauf aus, die Stimme der Natur hören zu lassen, so kräftig und vernehmlich, als es ihm mög-

lich war. Es war dieselbe Reaction gegen die herrschende Convenienz im kirchlichen, sittlichen und politischen Leben, welche zuerst theils in den pietistischen Betstuben, theils in den Gelagen des Studentenlebens laut wurde.

Die Poesie der Kraftgenies, durch das mißverstandene Vorbild Shakspeare's genährt, fand in dem Fastnachtschwank der Narren und in der zähneknirschenden Leidenschaft den einzigen Ausdruck der Natur. Da man nun im Drama nicht wohl sich beständig im Studentenleben bewegen konnte, so suchte man eine poetisch-historische Zeit, die demselben ähnlich war: man warf sich auf das biderbe, saufende und hauende Ritterthum. Es würde sehr falsch sein, sich aus der wunderbaren Apologie des Faustrechts, die Goethe im Götz von Berlichingen versucht, ein Bild von diesen Ritterstücken im Allgemeinen zu machen, von jener Rohheit und Brutalität, die uns noch in den ersten Stücken Schiller's entgegentritt. Die Räuber waren der höchste Gipfel dieser Poesie, mit ihnen war die Periode der Kraftgenies erschöpft. „Gebt mir dreihundert Jünglinge, wie ich bin!“ rief Karl Moor, „und ich will Deutschland zu einer Republik machen, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster gewesen sein sollen!“ — Wie mancher „flotte Bursch“ hat so gesprochen! Aber häufig versteckt sich hinter jener ungeberdigen Kraftsprache, die nur fluchen und lärmen kann, eine unendliche Weichheit des Gemüths. Karl Moor ist man nur auf der Universität, so lange man sich rauft, die Nachtwächter prügelt, die Fenster einschlägt ꝛc.; sobald man aus dem eximirten Gerichtsstand heraustritt, verwandelt sich der wilde Freiheitsschwindler, dem doch der Weg zu den böhmischen Wäldern nicht leicht offen steht, in einen bleichen, hohläugigen Werther. Frevelthaten finden ihre Grenze im eigenen Gemüth, dagegen ist das beste Herz unerschöpflich, über das Elend dieser Welt zu weinen. Die rührenden, empfindsamen Stücke, als letzter Ausfluß des Pietismus, waren eine nothwendige Ergänzung jener wilden Krafttragödien.

Wenn man zu höhern Sphären strebte, so bot sich von selbst das alte Feld der Haupt- und Staatsaction, oder wie man es jetzt nannte, der historischen Tragödie; allein man war weit davon entfernt, diese Gattung auf ernste geschichtliche Studien zu begründen, man suchte nur auf dem weiten Gebiet der Geschichte Greuelthaten auf, die noch herzbrechender waren, als das Elend des gewöhnlichen Lebens. Wer hat wohl jemals den Fiesco ohne innern Schreck über die furchtbare Verwilderung eines so hochbegabten Talents gelesen? Aber auch wenn eine gereiftere Bildung sich zur historischen Tragödie wandte, war der Hauptzweck des Dichters doch stets, die Stimme der Natur gegen die feindseligen geschichtlichen Mächte zu retten, in denen man noch keinen innern Zusammenhang und keine Idee herauszufinden verstand. Entweder schilderte man, wie

Goethe im Egmont, den guten, sorglosen Menschen, der unter dem sinnlosen Getümmel der historischen Leidenschaften zusammenstürzte, ohne innerlich betheiligt zu sein, oder, wie Schiller im Don Carlos, den Propheten eines bessern Zeitalters, der untergehen mußte, weil die goldene Zeit noch nicht gekommen war, oder endlich, wie Lessing im Nathan, den zeitlosen Weisen, der sich über die historischen Vorurtheile erhob. In all diesen Stücken spricht sich die damalige Philosophie aus, die noch nicht den Muth hatte, sich auf unsicherm Kiel dem Wellenschlag der Geschichte anzuvertrauen, und die daher nach einem Asyl suchte, die Fluth der Geschichte an sich vorüberbrausen zu lassen. Auch in dieser Philosophie ist die Verwandtschaft mit dem Pietismus nicht zu verkennen, denn auch sie isolirt das Gemüth von den allgemeinen Mächten des Lebens.

Mit der größten Vorliebe aber gab sich die Dichtung der Gattung des bürgerlichen Drama's hin, welche von den Franzosen erfunden und durch Lessing nach Deutschland übertragen war. Hier konnte die Stimme der Natur unbefangen ertönen, und die Kunst durfte beim allergewöhnlichsten Leben stehen bleiben. Ein Biedermann, der von Kammerherren oder Hofräthen verfolgt wurde, ein Armer, dem der begünstigte Junker die Stelle entzog, ein Bürgerlicher, dem das adelige Vorurtheil die Geliebte raubte u. s. w., das waren willkommene Gegenstände der Rührung. Das Drama machte durchweg eine gesinnungsvolle Opposition, und es waren besonders einzelne Classen der Gesellschaft, die in dem dringenden Verdacht standen, aus Bösewichtern zu bestehen, namentlich die Amtmänner, die Hofräthe, die Kammerherren und die Präsidenten, denn höher hinauf wagte man sich nicht. In der Regel galt es als ausgemacht, daß dem wohlwollenden, aber betrogenen Fürsten die Sache nur im rechten Licht dargestellt werden dürfe, um schnell in Ordnung zu kommen.

Diese Phase unserer Entwickelung hat vieles Vortreffliche geleistet. Eine werdende Poesie findet allein in der Beobachtung der Wirklichkeit lebendige Nahrung; auch wenn der Dichter die gegebenen Verhältnisse mißversteht, ist es doch immer eine Art von Verständniß, auf das sich weiter bauen läßt. Iffland's „Jäger" werden noch immer gegeben, und wenn es jetzt seltener geschieht, als früher, so liegt der Grund keineswegs an der verfeinerten Bildung des Publicums, sondern an der Unfähigkeit unserer Schauspieler. Zu Iffland's Zeit wurde jede der darin auftretenden Figuren mit einer saubern Detailarbeit ausgeführt, die auf der gründlichsten Beobachtung des wirklichen Lebens beruhte, und zwar die Seele nicht poetisch erhob, aber sie doch durch die Wahrheit innerlich bewegte. Heutzutage sieht man nur noch das nackte Gerüst, welches dann freilich die Dürftigkeit des Inhalts nicht mehr versteckt. — Iffland hat seinen Hauptzweck, die moralische Belehrung, in seinen Stücken so bis ins Einzelne verfolgt,

daß an eine freie poetische Stimmung nicht zu denken ist. Der Predigerton, in den er häufig verfällt, erhält noch dadurch eine unangenehme Wendung, daß er überall Natur und Bildung in einen falschen Contrast setzt. Mit der Bildung ist bei ihm fast überall Schlechtigkeit des Charakters oder wenigstens Verdrehung des natürlichen Gefühls verknüpft. Wenn seine Menschen gut werden sollen, so kehren sie in den Naturstand zurück. Das Gute erscheint stets beschränkt, oft geradezu in Begleitung der Einfalt, durch trockene Formen aller Anmuth beraubt, oder durch übertriebene Reizbarkeit entstellt. Liebenswürdigkeit mit Güte zu paaren, ist ihm unmöglich. Daher sehen sich seine tugendhaften Personen zum Verwechseln ähnlich, und in den spätern Stücken schwinden sie mehr und mehr. Ferner entwickelt sich die moralische Bestimmung nicht organisch von innen heraus; die Nebenumstände spielen eine ungebührliche Rolle, und daher das Unwahrscheinliche und Ueberhäufte in seinen Erfindungen. Weil die Motive nicht aus den Charakteren selbst hervorgehen, sondern blos zufällig zur Hauptentwickelung kommen, sieht sich der Dichter häufig genöthigt, nachträglich unwesentliche Personen einzuführen. Auch die poetische Gerechtigkeit, die er ausübt, hinterläßt häufig einen niederschlagenden Eindruck, weil die Demüthigung des Lasters ebenso unästhetisch ausgemalt wird, wie das Laster selbst. In der Schilderung des Schlechten hat er eine große Virtuosität, weil ihm hier die kleine Beobachtung des Lebens zu Statten kam. Aber auch zur poetischen Zeichnung des Schlechten gehört ein Idealismus, der ihm fehlte. Für die Lebensbeobachtung sind manche seiner Stücke noch heute des Studiums werth; aber einen heitern Eindruck zu erregen, sind sie noch viel weniger geeignet, als die Kotzebue'schen, die freilich unendlich viel leichtsinniger und liederlicher gearbeitet sind, die aber doch zuweilen gute Laune zeigen. — Uebrigens war Iffland als dramatischer Dichter in derjenigen Periode, die der unsrigen vorausgeht, bedeutender. Er war gleichzeitig mit Schiller 1759 zu Hannover geboren, trat 1779 zum Mannheimer Theater und erreichte hier als Dichter wie als Künstler die höchste Geltung, bis er 1796 als Director des Berliner Theaters berufen wurde, wo er 1814 starb.

Wenn man sich Iffland's Stücke als die natürlichsten Ausdrücke des populären Bewußtseins vergegenwärtigt, so wird man wohl begreifen, daß aus diesen Grundlagen ein idealistischer Dichter nicht viel machen konnte. Die Schwierigkeit, das wirkliche Leben zu idealisiren, lag nicht blos in den Zuständen und Verhältnissen, sondern auch in der Gesinnung, mit der man sie auffaßte. Die Zustände mögen noch so verkümmert sein, ein frischer, dichterischer Lebensmuth wird sie zu bezwingen wissen, und der Kampf mit dem Leben wird ebenso ideale Formen annehmen können, als die Freude am Leben. Allein Gesundheit der Seele ist ein Gut, das von

der Gesundheit der öffentlichen Zustände schwer zu trennen ist. Zwar muß in jedem wahren und großen Dichter zugleich eine prophetische Kraft liegen, die über das Bewußtsein des Zeitalters hinausgeht und in dem geistvollen und energisch zusammengedrängten Bilde der Gegenwart zugleich das Bild der Zukunft durchschimmern läßt. Aber auch die prophetische Kraft geht nur aus den Voraussetzungen des realen Lebens hervor: die ächten Propheten eiferten im Namen ihres Gottes, des bekannten und offenbarten, gegen die Abtrünnigen.

Wie abhängig auch der Genius, wenn er schaffen will, von seinen Voraussetzungen ist, zeigt Lessing. Da seit der romantischen Schule sich das Vorurtheil verbreitet hat, daß Lessing kein Dichter war, weil er zu viel gesunden Menschenverstand hatte, so kann nicht oft genug wiederholt werden, daß Lessing nicht blos ein ächter, sondern auch ein großer Dichter war, und daß überhaupt ein ächter Dichter ohne gesunden Menschenverstand nicht denkbar ist. Die Composition der Emilia Galotti ist in der deutschen Poesie noch niemals übertroffen, ja kaum erreicht, und das ist nicht blos Sache des ordnenden Verstandes, denn auch in der Charakteristik, in der Farbe und Stimmung der einzelnen Scenen, tritt überall das Gold der ächtesten Poesie hervor. Einen Charakter, wie den der Orsina, zeichnet man gewiß nicht mit dem Verstande. Allein es fehlt Lessing's Dichtungen allerdings etwas. Sein großer und starker Geist war in einen leidenschaftlichen Kampf mit der Wirklichkeit verstrickt, der seine Unbefangenheit störte. Während die dem realen Leben entnommenen Charaktere uns in wunderbarer und überzeugender Lebensfrische aufgehen, haben seine idealen Charaktere, Tellheim, Odoardo, Emilia, Appiani, etwas Gebrochenes, das uns verstimmt und ängstigt. Das raffinirte Ehrgefühl Tellheim's ist in einem gesunden Geschlecht nicht denkbar, und wie entsetzlich verkümmert mußte eine Zeit sein, die einen so kühnen und freien Geist wie Lessing zu einem so seltsamen Auskunftsmittel greifen ließ, wie die Ermordung der Emilia! Das historische Bild, das ihm vorschwebte, die Geschichte der Virginia, gewinnt durch seine Beleuchtung einen ganz andern Sinn. Virginius tödtete seine Tochter, um das Volk zur Leidenschaft anzustacheln, die Tyrannen zu verjagen und das Vaterland zu befreien, denn damals überwog die Idee des Staats die Theilnahme für die Person. Auf eine solche Folge seiner That verzichtet Odoardo freiwillig; er tödtet seine Tochter im Verborgenen und begnügt sich damit, den Tyrannen zu beschämen, dessen heimlichem Gericht er sein weiteres Schicksal überläßt. So darf eine kräftige Natur nicht empfinden. Allein es wäre ein schwerer Irrthum, in diesem Fall den Dichter verantwortlich zu machen.

Wann und wo entsteht ein classischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in

einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in den Gesinnungen seiner Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe und in ihren Handlungen Stärke und Consequenz nicht vermißt; wenn er selbst vom Nationalgeiste durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt, mit dem Vergangenen, wie mit dem Gegenwärtigen zu sympathisiren; wenn er seine Nation auf einem hohen Grade der Cultur findet, so daß ihm seine eigene Bildung leicht wird; und so viel äußere und innere Umstände zusammentreffen, daß er kein schweres Lehrgeld zu zahlen braucht, daß er in den besten Jahren seines Lebens ein großes Werk zu übersehen, zu ordnen und in Einem Sinne auszuführen fähig ist. (Goethe, 32, S. 200.)

Jenes glückliche Loos, welches allein eine classische Dichtung hervorbringt, aus dem Kern des wirklichen Lebens den Sinn und die Form der Poesie zu entnehmen, war dem deutschen Dramatiker zu Ende des vorigen Jahrhunderts versagt. Es war nicht Willkür, was Goethe und Schiller abhielt, in ihren sittlichen und ästhetischen Motiven dem Instinct des Volks zu folgen, und sie trieb, an der Gluth fremder Ideale die Flamme ihres eigenen Herdes anzuzünden, sondern innere Nothwendigkeit. Die Zustände des Volks waren nicht blos verworren und haltlos, sondern sein Instinct war bereits corrumpirt. Die Sturm- und Drangperiode mit ihrem Titanismus und ihrer Empfindsamkeit hatte bittere Früchte getragen. Das erkennen wir am deutlichsten aus der abgeschwächten Form, in der sie damals auf dem deutschen Theater erschien. Man hat Kotzebue, dessen Stücke sehr bald und entschieden die Ifflandischen vom Theater verdrängten, vielfältig getadelt und gelobt, aber den Hauptpunkt hat man übersehen, daß nämlich sein Naturalismus sich nicht naiv und unbefangen dem Instinct der Menge anschloß, sondern daß er mit unerhörter Consequenz ein einseitiges und schädliches Princip verfolgte.

Daß ein Dichter, der ein Vierteljahrhundert das deutsche Theater beherrscht und in sämmtlichen europäischen Sprachen als dessen vorzüglichster Repräsentant gefeiert wurde, mit dem Männer wie Wieland, Joh. von Müller, Schlözer, Jacobi, Ramler, Engel u. A. in den Formen der größten Hochachtung umgingen, nicht ganz ohne Verdienst sein kann, wird nur derjenige bezweifeln, der an Wunder oder an Wirkungen ohne Ursachen glaubt. Kotzebue besaß eine Einbildungskraft, die an Lebhaftigkeit unter den deutschen Dichtern ihres Gleichen suchte. Begebenheiten und Situationen strömten seiner Phantasie in überreicher Fülle zu, und da in seiner Seele nichts vorhanden war, was der freien Anwendung derselben Widerstand hätte entgegensetzen können, weder Sitte, noch Grundsätze, noch Schicklichkeitsgefühl, so überrascht er uns noch heute mit der bunten Mannigfaltigkeit seiner Einfälle. Außerdem hatte er einen sehr sichern Instinct für den Geschmack des Publicums, d. h. seine Natur war mit der Natur

der Menge so verwandt, daß ihm überall die richtigen Theatermotive zu Gebote standen. In einer seiner Vorreden giebt er höchst offenherzige Selbstbekenntnisse. Man hatte ihn immer von Seiten der Moralität angegriffen. Um diesen Vorwurf zu entkräften, führte er eine Menge einzelner Anekdoten an, in welchen arme Sünder durch seine Stücke gebessert seien, was auch möglich ist, da viele erbauliche Predigten auf Kotzebue'schen Motiven beruhen. Dagegen meint er, daß die Goethe'sche Schule darum auf ihn mit Verachtung herabgesehen habe, weil sie ihn für eine gemeine Natur hielt, und das ist in der That der Kern des Gegensatzes. In dem Götzendienst der Natur standen Goethe und die übrigen Dichter bis auf den großen Wendepunkt am Ende des Jahrhunderts auf derselben Seite mit Kotzebue; aber sie waren edle Naturen und Kotzebue eine gemeine Natur. Gerade der Widerwille, den man gegen eine frühere glücklich überwundene Periode krankhafter Uebergänge empfindet, mußte die Dichter des Werther und des Karl Moor bestimmen, in dem Zerrbild ihrer frühern ästhetischen und sittlichen Grundsätze ihre eigenen Sünden zu züchtigen.

Die Vertheidigung der sogenannten Natur gegen Sitte, Bildung, Recht und Autorität ist der rothe Faden in sämmtlichen Schauspielen, die Kotzebue's Ruhm begründeten. Sie überströmen von Phrasen der Tugend und Humanität, aber diese Tugend ist nichts Anderes, als die instinctmäßige Gutherzigkeit ohne Inhalt, die man auch in den Kreisen des Lasters sehr häufig antrifft. Durch Mitleid gegen die Armen und durch Almosen wird in der Kotzebue'schen Sittlichkeit Alles wieder gut gemacht. Wo ihm die Erfindung stockt, bringt er regelmäßig ein paar arme nothleidende Familienväter auf die Bühne, die durch eine mitleidige Seele gerettet und beschenkt werden, und die dann im stummen Gebet niederknien und Gott danken. Wie es in dem physischen Leben Dinge giebt, die nothwendig, natürlich und gut sind, welche aber die Scham dem Licht des Tages und den Augen der Menschen verbirgt, so ist es auch in der moralischen Welt. Daß man diese Art Wohlthaten im Stillen und Verborgenen thut, liegt nicht blos in der Bescheidenheit, sondern in dem Gefühl der damit verknüpften Unwürdigkeit. Man soll die Blöße seines Nächsten nicht ans Licht ziehen. Der Theaterdichter, der uns fortwährend hungrige Männer, Weiber und Kinder vorführt, denen ein gutherziges Geschöpf Brod und Pfennige in die Hand drückt und die ihm dafür dankbarlichst Rock und Hände küssen, speculirt auf die gemeinen Seiten der menschlichen Natur, gerade wie der Dichter, der uns mit dem Detail physischer Leiden unterhält. Kotzebue's Theater ist eigentlich die Entblößung der menschlichen Unwürdigkeit, die cynische Zurschaustellung seiner Gebrechen, die Vertiefung der Ideale in den Sumpf des Lebens.

August Kotzebue war 1761 in Weimar geboren. Er trat 1781

in russische Dienste, stieg rasch zu bedeutenden Ehrenstellen auf und wurde geadelt. Schon in seinen frühern Jahren entwickelte er eine große Productivität. So ist der Roman: die Leiden der Ortenbergischen Familie (1785) eine merkwürdige Mischung von weinerlicher Empfindsamkeit, laxer Moral und schmuzigen Einfällen, dabei in der allergemeinsten Form geschrieben. Viele von den Typen der spätern Schauspiele treffen wir schon hier an. So ist die Brahmine Welly die Tochter der Natur, die Alles thut, was ihr Herz begehrt, die vor jedem Fremden ihren Busen entblößt, jedem um den Hals fällt und jeden heirathen will, bereits das Vorbild der spätern Gurli.

Das Stück, durch welches Kotzebue seinen Ruhm begründete, war Menschenhaß und Reue (1789). Der allgemeine Jubel, der sich nicht nur in Deutschland, sondern auch in England, Spanien, Dänemark und in den übrigen Ländern, wo man es aufführte, erhob, würde uns ganz unglaublich erscheinen, wenn es uns nicht durch die vielfältigsten Zeugnisse bestätigt würde. Namentlich bei den Engländern steigerte sich sein Ruhm schnell zur enthusiastischen Verehrung. — Der Inhalt beleidigt mehr das ästhetische als das moralische Gefühl. Daß einem reuigen Sünder vergeben wird, ist an sich nicht unmoralisch, und die Stimmung z. B. in Goethe's frühern Stücken, in Clavigo, Stella u. s. w., beruht auf einer nicht viel festern sittlichen Grundlage. Aber der Zustand, in dem sich Eulalia, die ihrem Mann untreu geworden und mit einem Liebhaber durchgegangen ist, in ihrer Reue das ganze Stück hindurch zu den Füßen aller auftretenden Personen windet, muß jedes Gefühl empören. Sie vertheilt, um ihre Sünde zu büßen, Almosen an arme Leute und ruft dadurch stille Thränen der Dankbarkeit hervor, wobei sie „die Augen niederschlägt und mit der Verwirrung einer schönen Seele kämpft, welche man auf einer guten That ertappt hat.“ Sämmtliche Betheiligte überzeugen sich im Lauf des Stücks, daß sie eigentlich eine sehr tugendhafte Person ist. „Wer könnte diese Büßende hassen?“ sagt einmal ihre Beschützerin. „Nein, Sie sind nicht lasterhaft, der Augenblick Ihrer Verirrung war ein Traum, ein Rausch, ein Wahnsinn.“ Auf welche Weise aber mag dieser Engel zum Laster verführt worden sein? „Sie stoßen da,“ sagt Eulalia, „auf eine Unbegreiflichkeit in meiner Geschichte.“ — Ihr verlassener Gemahl, der Oberst Meinau, der als unbekannter, edler Menschenfeind finster durch das ganze Stück geht, gehört zu jenen Molluskengeschöpfen, die keine feste sittliche Bestimmtheit, weder Vorurtheile noch Grundsätze in sich tragen und die daher von jedem Winde des Gefühls bewegt werden. Der Dichter selbst beschreibt seine Stimmung in der letzten Scene „nicht rauh und nicht sanft, nicht fest und nicht weich, sondern zwischen allem diesem schwankend“. — Nachdem diese beiden vollkommenen Wesen eine halbe Stunde

sich gegenüber gestanden, werden endlich die Kinder herbeigerufen, um die Rührung zu vollenden. Dieser Stimme der Natur kann der edle Menschenfeind nicht widerstehen, er schließt die Wiedergefundene verzeihend in seine Arme. —

In demselben Jahre erschienen die Indianer in England. Die Stimme der Natur ist diesmal die berühmte Gurli, das Kind der Unschuld und Natur, die jedem fremden Herrn, der ihr gefällt, um den Hals fällt, ihn küßt und ihm erklärt, sie wolle ihn heirathen; die fortwährend hin und her hüpft, sich vor den Spiegel stellt und Grimassen schneidet und übrigens von der Tugend ziemlich hohe Begriffe hat. Dieses närrische Aeffchen ist geborene Prinzessin von Mysore, und die sämmtlichen Söhne und Neffen Brahma's, die dies himmlische Wesen begleiten, sind von Unschuld und Natur durchdrungen. Durch das Brahminenthum die conventionelle Sittlichkeit der Europäer, oder vielmehr die angeborene weibliche Scham zu widerlegen, ist wohl der sonderbarste Einfall, den je ein Dichter gehabt.

In der Sonnenjungfrau (1789) ist Gurli nach Peru versetzt; sie heißt Kora und gehört zu einem Orden von Vestalen. Sonst pflegte heiligen Jungfrauen in der frühesten Zeit eingeprägt zu werden, daß Keuschheit ihre Hauptpflicht ist und daß es kein größeres Verbrechen giebt, als der Umgang mit Männern. Kora scheint eine solche Erziehung nicht genossen zu haben; sie erzählt in liebenswürdiger Unschuld der Oberpriesterin, daß sie Mutter ist, und geräth in das größte Erstaunen, als die würdige Matrone darüber in Wuth ausbricht. Freilich wird das mütterliche Ansehen dieser Priesterin dadurch etwas abgestumpft, daß sie kurz vorher mit einer ganzen Reihe kleiner Bibi's, Lulu's und Tutu's, d. h. kleiner Papageien schön thut, ihnen schnalzt und klatscht u. s. w. Uebrigens wimmelt der Orden von kleinen Gurli's. Da ist z. B. eine Amazilli und eine Itali, die der ersten Mannsperson, die ihnen entgegenkommt, sofort um den Hals springen, ihr die Backen streicheln und, als sie einen Kuß bekommen, erschrocken ausrufen: „Ei, was war das!" Unter diesen Umständen wird der Zuschauer freilich außer Fassung gesetzt, als plötzlich ein großes Wesen von der Unschuld und Keuschheit gemacht wird, als nicht blos die Oberpriesterin, sondern auch eine ganze Reihe von andern Priestern Gurli's Blut verlangen. Selbst der vorurtheilsfreie Inka und der ebenso vorurtheilsfreie Oberpriester sehen sich veranlaßt, mit Achselzucken das Todesurtheil auszusprechen. Allein nachdem der Letztere lange auf den Knien um Erleuchtung gefleht, erhebt er sich plötzlich und spricht:

> Die rohen Zeiten des Religionsstifters sind vorüber. Er schuf das Gesetz der Keuschheit; denn damals, da nur Sinnlichkeit herrschte und die Vernunft ein Kind war, wäre ohne dieses Gesetz der Tempel an festlichen

Tagen ein Tummelplatz der Wollüste geworden. So zwang ihn die Noth der Natur, in ihr großes Rad zu greifen. Aber eine lange, lange Reihe von Jahren hat das Gesetz des Schicklichen in das Gefühl des Schicklichen verwandelt. Wo dieses herrscht, ist jenes nicht mehr nöthig.

Das leuchtet denn auch dem gebildeten Volke der Peruaner ein, der souveraine Fürst hebt das Gesetz auf und spricht Kora frei, und sämmtliche Gurli's, Amazilli's, Idali's, Bibi's, Tutu's und Lulu's haben nun die volle Freiheit, der Stimme der Natur zu folgen. — In der Fortsetzung: die Spanier in Peru (1795), sind Kora und ihr Geliebter glücklich verheirathet und haben eine kleine Gurli auf ihrem Schooße, mehrere Frauen und Kinder sind gruppenweise um sie vertheilt. Dem edlen Menschenfeind Rolla, der Kora still geliebt, wird Gelegenheit gegeben, seine Aufopferungsfähigkeit zu bethätigen. Erst befreit er unter schrecklicher Lebensgefahr seinen Nebenbuhler aus dem Gefängniß, obgleich Kora ihn noch eben sehr schnöde behandelt hat, dann rettet er die kleine Gurli, deren Raub die Mutter in eine entsetzliche Verzweiflung gestürzt hat, und kommt dabei um. —

Im Kind der Liebe (1790) beschäftigt sich der ganze 1. Act damit, daß eine in Lumpen gehüllte, abgehärmte Gestalt, die das Fieber hat und hungert, vor den Thüren bettelt. Endlich kommt ihr Sohn Fritz dazu und sie gesteht ihm, daß er ein Kind der Liebe ist, die Frucht der Verführung. Im 2. Act geht die Bettelei weiter fort. Zum Ueberfluß beschließt Fritz, seinerseits zu betteln oder zu stehlen, welchen Vorsatz er im 3. Act ausführt. Er spricht einen Herrn um Almosen an und ruft, als dieser ihm nicht genug geben will: la bourse ou la vie! Er wird in Folge dessen verhaftet und es ergiebt sich, daß dieser Herr sein Vater ist. Man erwartet in diesem einen herzlosen Aristokraten zu finden, aber nichts weniger, er hat in Beziehung auf den Adel gar keine Vorurtheile, und als seine Tochter Gurli einem armen demüthigen Prediger auf den Leib rückt, ihm erklärt, sie wolle ihn heirathen, und trotz der kläglichen Bescheidenheit dieses Mannes auch darauf besteht, nimmt er keinen Anstand, seinen Segen zu geben. Es muß ihn freilich unangenehm überraschen, als er in dem Räuber seinen Sohn, in der Bettlerin seine verlassene Geliebte entdeckt. Fritz auf der einen, der Pfarrer, der sich nun ermannt, auf der andern Seite, katechisiren ihn ernsthaft, und nachdem mit ihr eine strenge Prüfung vorgenommen ist, wird sie geheirathet. Weiter kann die Misère des Lebens nicht getrieben werden. Zum Ueberfluß spricht der Dichter noch durch den Mund des Predigers seine sittlichen Grundsätze aus.

Manches Vergehen, in zwei Worte gefaßt, dünkt uns abscheulich. Wüßten wir aber Alles, was dazwischen lag, Alles, was den Handelnden

bestimmte, ohne daß er selbst es wußte, alle die Kleinigkeiten, deren Einfluß so unmerklich und doch so groß ist; hätten wir den Verbrecher von Schritt zu Schritt begleitet, statt daß uns jetzt nur der erste, und zehnte und zwanzigste ins Auge fällt; wahrlich, wir würden oft entschuldigen, wo wir jetzt verdammen. Auch ein guter Mensch kann wohl einmal einen schlechten Streich machen, ohne daß er eben aufhört, ein guter Mensch zu sein. Wo ist der Halbgott, der von sich rühmen darf: mein Gewissen ist rein, wie frisch gefallener Schnee? Und giebt es einen solchen Prahler, so trauen Sie ihm um Gottes willen nicht; er ist gefährlicher, als ein reuiger Sünder. —

In dem Munde eines Predigers mag ein solcher Grundsatz, wenn er nur mit den nöthigen Einschränkungen angewendet wird, ganz passend sein. Aber die Poesie soll, was im Leben sich zerstreut und auseinanderfällt, in kräftigen Strichen zusammenfassen; sie soll das Wesentliche von dem Unwesentlichen scheiden und dadurch aus der zerstreuten Wirklichkeit das ideale Bild herstellen. Werden nun in dieses ideale Bild die unwesentlichen, die accidentellen Motive aufgenommen, treten sie wohl gar in den Vordergrund, so entsteht daraus eine Fratze, die in ästhetischer Beziehung ebenso widerwärtig, als in moralischer verwerflich ist.

Bruder Moritz der Sonderling (1791), der aus Huldigung gegen die Fortschritte des Zeitalters den Grafentitel niedergelegt hat, und Omar, der in einen Araber verkleidete Rolla, zwei Söhne der Natur, kämpfen verbrüdert gegen die Vorurtheile der europäischen Civilisation. Moritz ist so ungeschickt, diesen Omar, der ihm unter verschiedenen sehr erschwerenden Umständen das Leben gerettet und dessen Sclave er in Afrika war, als seinen Bedienten vorzustellen, und der Familie durch die Vertraulichkeit, mit der er ihn behandelt, ein Aergerniß zu geben, aus keinem andern Grunde, als um gegen den Unterschied der Stände zu protestiren. Moritz erklärt es für ein Vorurtheil, was man die Bande des Bluts nennt, z. B. daß man seine Schwester nicht heirathen solle, er ist bereit, seinem Freunde seine sämmtlichen Schwestern zu Frauen zu geben; er duzt alle Menschen, er findet das Dienstmädchen seiner Schwester schön, sieht Tugend in ihren Augen und erklärt ohne weiteres, er wolle sie heirathen. Darauf gesteht diese edle Seele mit schwerem Herzen, sie sei ein gefallener Engel, sie habe schon ein Kind, welches sie auch vorzeigt. „Was schadet das?“ antwortet Moritz. „Das ist auch so ein europäisches Vorurtheil.“ Dann wird über die Ehre discutirt und er spricht darüber gerade wie Falstaff. Dieser wackere Prophet findet eine ganze Reihe von Anhängern, die ebenso wie er die europäischen Vorurtheile verachten. Sie begatten sich alle unter einander, denn „es ist gerade ein warmer Frühlingstag und alle Schwalben bauen ihre Nester,“ setzen sich auf das Schiff und reisen zusammen nach den Pelewinseln, jenem Paradies der Unschuld und Natur,

welches damals erst entdeckt und durch Campe's Reisebeschreibungen der aufwachsenden Jugend empfohlen war.

In dem Opfertod (1798), welches Kotzebue für das beste seiner Stücke erklärt, liegen drei Acte hindurch ein verarmter Kaufmann, seine Frau, sein Kind und seine alte blinde Mutter in den Qualen des Hungertodes. Ein großer Moment ist es, als der hungernde Vater eine Semmel sieht, die sein Sohn zurückgelassen hat, und nun einen schweren Kampf mit sich selber besteht, ob er sich dieser Semmel bemächtigen oder sie einem gleichfalls halbverhungerten Hunde geben soll. Das Princip siegt über das Gefühl; mit dem großen Ausruf: Gieb sie dem Phylax! schließt der erste Act. Vergebens sucht der unglückliche Vater Hülfe bei seinen Freunden, nur Einer bietet ihm Beistand an, ein europäischer Rolla, der ehemalige Geliebte seiner Frau, und diesen weist der Mann von Ehre zurück, obgleich er vor Hunger in Ohnmacht fällt. Und so faßt er den Entschluß, ins Wasser zu springen, um jenem treuen Liebhaber seine Frau zu überlassen. Er wird gerettet, ein reicher Mann adoptirt ihn, und nachdem alle Kämpfe der Verzweiflung durchgeführt sind, endet das Stück auf eine erwünschte Weise. — Weniger tragisch äußert sich der Hunger in Armuth und Edelsinn (1795). Der arme Lieutenant Cederström hat wenigstens noch ein Stück schwarzes Brod, das er in der Tasche mit sich herumführt, aber dieses Brod bringt seine Ehre in Gefahr; denn als in einer größern Gesellschaft eine werthvolle Tabaksdose verschwindet und alle Anwesenden ihre Taschen umkehren, weigert er sich, es zu thun, und kommt dadurch in den Verdacht des Diebstahls: für einen Officier eine sehr unästhetische Lage, auch wenn sich seine Unschuld nachher herausstellt. — Schlimmer wird mit der Phantasie in dem dramatischen Gemälde die Negersclaven gespielt (1796). Ein schändlicher Pflanzer mißhandelt seine Neger mit großem Wohlgefallen. Als z. B. eine junge Negerin sich ihm nicht ergeben will, läßt er ihr den ganzen Leib mit Stecknadeln sanft zerbrickeln, dann wird ihr in Oel getauchte Baumwolle um die Finger gewickelt und angezündet. Aehnliche Erfindungen ergötzen das Publicum das ganze Stück hindurch. — In dem Schauspiel die Verleumder (1796) hat Madame Emilie Moorland die seltsame Leidenschaft, ihren Wohlthätigkeitstrieb um Mitternacht auszuüben, sie macht um diese Zeit geheime Besuche in den entfernten Stadttheilen. So kann es denn nicht Wunder nehmen, daß ihr Mann, durch einen Verleumder verführt, Argwohn gegen ihre Tugend faßt. Während nun zuerst der gesammte Hof und die Regierung als eine Sammlung von Schurken geschildert werden, verwandeln sie sich zum Schluß in lauter tugendhafte, nur vorübergehend bethörte Menschen. Dies Wunder wird durch einen Engländer vollbracht, der offen dem Minister entgegenzutreten wagt, wäh-

rend die gesammten deutschen Unterthanen, auch die wohlgesinnten, vor ihm kriechen. Es ist eine bittere Wahrheit in dieser Auffassung. Recht rührend ist es aber, daß, als die Unschuld des braven Moorland an den Tag kommt, der gleichfalls beim Minister verleumdet worden, man unter seinen Papieren auch ein angefangenes Geburtstagsgedicht für den Minister entdeckt — wie werden da die Uebelgesinnten beschämt! daß ferner Madame Moorland ihrer schelmischen Schwägerin ausführlich erzählt, sie sei in andern Umständen, obgleich diese Umstände nicht das Geringste zur weitern Entwickelung beitragen. — Wir übergehen die eigentlichen Rührstücke, z. B. die silberne Hochzeit (1799), üble Laune (1799), das Schreibpult (1800), Lohn der Wahrheit (1801) u. s. w. Ueberall wird die verborgene Tugend von der bösen europäischen Cultur verkannt und dann durch einen höchst merkwürdigen Maschinismus des Schicksals gerettet. In der Erfindung unwahrscheinlicher Situationen und Motive ist Kotzebue größer, als irgend ein anderer Dichter. Die Stimme der Natur macht sich überall vernehmlich, auch gegen Soldaten, Büttel und Polizeisergeanten, so sehr sie poltern. Wenn ein hungriger Vater recht kläglich vor ihnen weint, trägt fast immer das Gefühl den Sieg über die abstracte Pflicht davon. Es ist eine jämmerliche Gefühlswirthschaft: die Convenienz ist ein leerer Schein, der vor jedem starken Hauch zusammenschmilzt. —

Zur Abwechselung begiebt sich Kotzebue mit seiner Stimme der Natur auch auf das heroische Gebiet. Die Reihe dieser Stücke eröffnet Graf Benjowsky (1794). So gering man von der Structur dieses Stücks denken mag, es ist mit einem ganz außerordentlichen Theaterverstand eingerichtet. Die Verwickelung und Spannung wird von Scene zu Scene größer und man kommt keinen Augenblick dazu, sich zu besinnen. Sobald das freilich geschieht, ist es mit dem Eindruck vorbei. Die Heldin ist mit ihrer Gemüthstiefe weiter nichts, als eine verkappte Gurli, und die Schlußscene, wo Benjowsky, obgleich er schon verheirathet ist, diese neue Geliebte, die sich ihm frech an den Hals wirft, dennoch entführen will, sich aber durch die jämmerlichen Bitten des verlassenen Vaters endlich bewegen läßt, sie ihm wieder zuzuwerfen, ist über alle Beschreibung lächerlich und widerwärtig. Im Graf von Burgund (1797) wird das Gurlithum, die Stimme der Natur und der Kampf gegen die Vorurtheile schon ins Mittelalter verlegt. — Einen höhern Flug nahm Johanna von Montfaucon (1800). Dieses romantische Gemälde kam ein Jahr vor der Jungfrau von Orleans auf das Berliner Theater. Alle Bühnen wetteiferten, es mit glänzender Ausstattung aufzuführen, und in der Hauptrolle machte Friederike Unzelmann selbst bei Steffens und Solger einen gewaltigen Eindruck. Im ersten Acte empfängt Johanna, eben von einer gefährlichen

Krankheit genesen, die Glückwünsche ihrer treuen Unterthanen, theilt Almosen aus, und entwickelt einem Verführer gegenüber eine edle Gesinnung. Die erste Scene des zweiten Acts möge hier ganz stehen.

> Waffensaal in der Burg mit verschiedenen Thüren, durch eine Lampe sparsam erleuchtet. — Nacht. Man hört in der Ferne verwirrtes Getöse und Schwertergeklirre. Während folgender ersten, stummen Scene dauert eine rauschende Musik im Orchester fort. Johanna, von Schrecken und Angst gejagt, kommt aus der Mitte, sie horcht, flieht, steht, horcht wieder, und als der Lärm sich zu nähern scheint, flieht sie durch eine Seitenthür rechts, — das Gefecht zieht sich indessen hinter der Bühne rechts herum. Johanna kommt zurück, ringt die Hände, und stürzt zur Seitenthür links hinein. Das Getöse verliert sich nach und nach.

Der Räuber will in ihr Cabinet eindringen, sie springt ihm mit gezücktem Dolch entgegen und treibt ihn zurück. Da giebt er ihr die falsche Nachricht vom Tode ihres Gemahls; sie fällt in Ohnmacht, er entreißt ihr den Dolch. Es erfolgt eine Scene des halben Wahnsinns, in der sie vergebens nach einer Waffe sucht. Endlich giebt das Gebet und die Verzweiflung ihr Kraft. Sie springt auf und rüttelt mit Gewalt an einem Schilde, über welchem Schwert und Lanze aufgehängt sind. Das Schwert fällt hernieder, sie will sich hineinstürzen. Da fällt ihr unschuldiges Söhnlein ihr in die Arme. Das Gefühl triumphirt, sie bleibt leben. Wieder eine große Scene hat sie im fünften Acte. Der Räuber will sie zwingen, sich ihm zu ergeben, sonst soll ihr Sohn vor ihren Augen sterben. Sie umklammert ihn mit Todesangst. —

> Fürchte nichts, mein Sohn! — hörst Du nicht? — es donnert — ja es donnert schon — jetzt gleich wird ein Blitz herabfahren. — Gott! Gott ist uns nahe! fürchte nichts! solchen Frevel duldet der Allmächtige nicht! — Nein! nein! es donnert! — es wird blitzen! — es muß blitzen! —

Bis dahin ist die Wirkung in der That glänzend, ähnlich wie in der großen Scene der Jungfrau von Orleans. Aber nun drängt sich der rationalistische Kotzebue vor. Es blitzt nicht, und Johanna erklärt mit schwacher Stimme ihrem Verführer: „Wohlan, ich folge Euch zum Altar," Glücklicher Weise wird inzwischen die Burg angegriffen, der Räuber will eben ihren Gemahl erschlagen, da stürzt Johanna in glänzender Rüstung mit gezücktem Schwert und geschlossenem Visir mit lautem Schrei herzu, faßt ihr Schwert mit beiden Händen und führt aus allen Kräften einen Streich auf des Räubers Haupt. Der Helm ist gespalten und fällt herab, durch die Anstrengung aller Kräfte erschöpft, vermag sie sich kaum zu halten, setzt sich auf ihr Schwert und holt gewaltsam Athem u. s. w. Das ist doch in der That die dankbarste Rolle, die je geschrieben ist, und wenn die andern betheiligten Personen weniger Glanzpunkte haben, so fehlt es

doch auch ihnen nicht an kräftigen Effecten. Ritter aller Arten, Eremiten, Kinder, Edelfräulein als Gärtnerinnen, unterirdische Verließe u. s. w. — diese ganze Maschinerie wird auf das wirksamste verwendet. — Die Sprache strotzt von Sentenzen, die gleich Fangbällen von der einen Person zur andern geworfen werden. Diese manierirten und doch trivialen Sentenzen scheinen vorzugsweise dazu bestimmt zu sein, den Geist des Mittelalters zu schildern. *)

Ein Seitenstück zur Johanna von Montfaucon, die Kreuzfahrer, mit dem 1802 das neue Berliner Schauspielhaus eröffnet wurde, gefiel weniger. — Der Ritter Balduin von Eichenhorst geräth auf einem Kreuzzug in die Gefangenschaft der Saracenen. Emma, seine verlassene Braut, unternimmt einen Pilgerzug ins gelobte Land, um ihn aufzusuchen; sie hört, daß er todt ist, wird in einem Kloster von der Aebtissin Cölestine, der verlassenen Geliebten von Emma's Vater, mit einem gar nicht uninteressanten Gemisch von Rachsucht und Mitleid empfangen und nimmt, da sie auf keine irdische Liebe mehr hoffen kann, zu Cölestinens großer Befriedigung den Schleier. Das Kloster hat die Pflege christlicher Verwundeter. Ein verwundeter Ritter wird hereingeführt, Emma erkennt in ihm ihren todtgeglaubten Geliebten. Jetzt spricht die Stimme der Natur, zwar nicht so lustig wie bei der Sonnenjungfrau, aber doch vernehmlich genug, um die Nonne zuerst zu einer Umarmung, dann zu einer Entführung zu bestimmen. Die Entführung wird hintertrieben und Emma soll zur Strafe für ihren Frevel lebendig eingemauert werden. Alle diese Scenen sind roh und mit einem ungebührlichen Aufwand äußerer theatralischer Mittel aus-

*) So sagt z. B. ein Ritter, den man darüber tadelt, daß er seine Burg nicht einmal des Nachts verschließt: „Mein Herz steht jedem Menschen offen, warum nicht auch meine Burg?“ — Ein anderes Gespräch mit einem jungen Ritter wollen wir hier ganz ausschreiben: „Die wahre Liebe kann der Pflicht entbehren. — Wirst du immer so denken? — Immer so fühlen. — Wenn ich alt werde — die Liebe wird nicht alt. — Oder häßlich — dein Auge bleibt der Abdruck deiner Seele. — Meine Armuth — dein Herz ist reich. — Meine Niedrigkeit — deine Tugend ist erhaben. — Die Jahre schwinden. — Die Tugend ist ewig. — Die Liebe flattert. — Die Freundschaft wurzelt. — Jene verwelkt. — Diese beschattet im Alter. —“ Ein frommer Eremit, dem ein junges Mädchen einen Korb mit Früchten bringt, erwidert ihr: „Das Thier sättigt sich, der Mensch genießt.“ Als sie ihm erzählt, ein guter Freund schmachte im Kerker, macht er die Bemerkung: „Den Tugendhaften kann man fesseln, die Tugend nie.“ — — Man lache übrigens nicht zu sehr über diese interessanten Dialoge. Noch in unsern Tagen wird auf der Bühne so Manches beklatscht, was auch nicht um einen Gran vernünftiger ist. Diese Einmischung des Gefühls und der Reflexion in die Unmittelbarkeit des Handelns hat z. B. Gutzkow mit ebenso großem Eifer und vielleicht noch mit größerm Erfolg betrieben.

gearbeitet, aber auch mit sehr richtigem theatralischen Verstande. Emma wird eben eingemauert, da trifft Balduin einen türkischen Emir, dessen Tochter er mit der gewöhnlichen Großmuth eines Kotzebue'schen Helden kurz vorher gerettet: er stürmt mit seinen Leuten das Kloster und befreit die Geliebte. Um nun die Stimme der Natur nachträglich zu legalisiren, wird zum Schluß der päpstliche Legat eingeführt, der den Thatbestand untersucht, Emma wegen ihrer frühern Verlobung ihres Klostergelübdes entbindet und die Liebenden in den Schooß der Kirche aufnimmt. So tolerant gegen die Stimme der Natur war die damalige Kirche keineswegs, und wäre sie es gewesen, so wäre die ganze Basis des tragischen Conflictes weggefallen.

Ein ganz unzweifelhaftes und höchst bedeutendes Talent hatte Kotzebue für das eigentliche **Lustspiel**, namentlich wo es in das Gebiet des Possenhaften fällt. In der Erfindung komischer Situationen, in dem tollen Wirrwarr von Mißverständnissen und bunten lächerlichen Masken ist er unerschöpflich. Zwar wird man auch hier niemals ganz befriedigt, denn die Charakteristik und die Erfindung der Situationen ist einerseits unwahr, andererseits doch wieder nicht so frei, um den Zuschauer ganz in eine unbefangene poetische Welt zu versetzen und jeden Gedanken der Wirklichkeit abzuschneiden. Ein schlimmer Fehler ist die Rohheit der Sprache. Wir Deutsche sind überhaupt sehr selten im Stande, das Komische zu genießen, wenn es nicht mit einer starken Dosis von Gemeinheit zersetzt ist. In dieser Beziehung mußten uns die Spanier, Franzosen und Italiener als Vorbild dienen, die, so tief sie sich in den gemeinen Inhalt des wirklichen Lebens einlassen, in der Form stets die Bildung der guten Gesellschaft, die Feinheit und den großen Zuschnitt des weltstädtischen Verkehrs wahren. Kotzebue trifft die Hauptschuld; denn er hat die Gattung in Cours gebracht. Ein fernerer sehr schlimmer Fehler ist die Neigung zu Sentimentalitäten, die Erinnerung an den Ernst des Lebens, die alle Unbefangenheit aufhebt. Um das Komische wirklich zu empfinden, müssen wir frei sein, Sorge und Mitleid darf unser Herz nicht umstricken. Kotzebue scheint dabei mehr der Neigung des Publicums Concessionen gemacht zu haben, als seiner eigenen Neigung gefolgt zu sein. Und so geben denn die bessern seiner Possen, z. B. der Wildfang, (1797), das Epigramm (1801), die deutschen Kleinstädter (1802), aus welchem Stück der Name Krähwinkel in Deutschland populär geworden ist, der Wirrwarr (1802), Pagenstreiche (1804), des Esels Schatten (1809) noch immer reiche Ausbeute, und Figuren, wie der Schneider Fips, der Pachter Feldkümmel, der Commissionsrath Frosch, der Candidat Elias Krumm u. s. w. fahren fort, in den Händen geschickter Virtuosen das Publicum zu ergötzen.

Was der Ausbildung des feinern Lustspiels bei uns unübersteigliche Schwierigkeiten in den Weg setzt, ist der vollständige Mangel einer sittlichen Basis, oder, wenn man sich allgemeiner ausdrücken will, eines bestimmten gesellschaftlichen Tons. Der Tragödiendichter empfindet das weniger, denn seine Handlung spielt immer mehr oder minder in einer idealen Welt; aber der Lustspieldichter, auch wenn er sich in das Reich der Elfen, der Mährchen und der Träume flüchtet, muß uns doch immer gesellschaftliche Verhältnisse zeigen und kann sich daher nur an das Gegebene anschließen. Hier ist nun der Dichter in der üblen Lage, daß er sich nicht blos die Handlung, sondern auch den Ton selbst erfinden muß. In Kotzebue's Zeiten war der Uebelstand noch größer. Jeder einzelne Dichter färbte die Situation und die Formen der Gesellschaft nach seinem eigenen individuellen Geschmacke oder nach der Gewohnheit des Kreises, in dem er sich bewegte. Durch diese Unsicherheit des Tons werden auch die sittlichen Begriffe verwirrt. Das entgegengesetzte Extrem, die absolute Herrschaft verfeinerter sittlicher Voraussetzungen, wie wir sie bei Calderon finden, macht zwar eine buntere Mannigfaltigkeit des Lebens unmöglich, aber es schließt wenigstens die wüsten Uebertreibungen der Einbildungskraft aus. Da der Knoten des Lustspiels gewöhnlich sich auf ein Eheverhältniß bezieht, so ist der Standesunterschied, der liebende Herzen trennt, seit alter Zeit ein beliebtes Motiv gewesen. Ein Dichter, wie Kotzebue, der überall die Stimme der Natur gegen die künstlichen Formen der Sitte geltend machen möchte und der es doch wieder vermeiden muß, einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publicum, welches seine Stücke besucht, beschwerlich zu fallen, kommt durch einen solchen Conflict in unauflösliche Verlegenheiten, denen er sich nur durch eine äußerliche Lösung zu entziehen weiß. Im Anfang, wo die Stimme der Natur bei ihm noch vernehmlicher sprach, wird das Vorurtheil des Adels nur bei ganz lächerlichen Personen geduldet, allmälig aber merkte er bei seinem Publicum, daß dieses Vorurtheil doch noch nicht so ganz ausgerottet ist, und so stellt sich regelmäßig in seinen spätern Stücken, sobald sich ein Junker in eine Schulmeisterstochter verliebt, zuletzt die Dirne als adliges Fräulein heraus. Trotzdem wagt keine seiner Personen dieses Vorurtheil laut und offen auszusprechen, sie bemänteln es durch gesellschaftliche Rücksichten, durch die Ungleichheit der Erziehung u. dergl., und es ist zuweilen höchst spaßhaft, wie sie sich drehen und wenden, um das Ding nicht beim rechten Namen zu nennen. Freilich in einer poetischen Welt, wo die jungen Lieutenants massenweise Almosen austheilen und für arme bedrängte Witwen sorgen, wäre der Adelstolz bei einem gebildeten Manne eine Abnormität. Die sentimentale Welt, in welche uns Kotzebue einführt, steht der Wirklichkeit noch viel ferner, als die ideale Welt Goethe's und Schiller's.

Daher wird in seinen Lustspielen der Satire auch meistens die Spitze abgebrochen. Eine Satire, die poetisch auf uns einwirken soll, muß gegen reale, positive allgemeine Seiten des Lebens gerichtet sein. Kotzebue's Satire dagegen bezieht sich nur auf Oberflächlichkeiten der Gesellschaft, abgesehen von seinen literarischen Satiren, in denen er immer ganz roh und gemein ist. Lehrreich ist ein Stück, welches seiner Zeit auf den deutschen Bühnen viel Erfolg gehabt hat, die Sucht zu glänzen (1801). Das Bestreben, sich auszuzeichnen, wird als die Quelle der menschlichen Verkehrtheiten dargestellt. In einer Familie hat jedes Mitglied eine bestimmte fixe Idee. Der Vater legt, um der Modethorheit zu huldigen, große Mineraliensammlungen an; die Neigung der Mutter hat sich auf glänzenden Schmuck geworfen; die Tochter treibt Wissenschaft und Kunst; der Sohn ist ein leidenschaftlicher Kantianer, der nur in Kategorien redet und der bei Allem, was er thun will, vorher die Regeln des Kantischen Moralprincips in Erwägung zieht. Das alles waren zum Theil ganz günstige Vorwürfe für eine komische Darstellung, aber die Satiren verfehlten ihren Zweck, weil der Dichter über seinen Gegenstand nicht Herr ist. Dieser Sucht zu glänzen wird wieder die Stimme der Natur entgegengesetzt, aber in so allmäligen Abstufungen, daß zuletzt nur noch eine ganz verdünnte Natur übrig bleibt: zunächst der würdige Edelmann, der patriarchalisch auf seinen Gütern lebt, dann sein Sohn, der eine Schulmeisterstochter liebt, endlich dies bürgerliche Mädchen, dessen Natur leider auch durch eine sehr reflectirte Bildung vermittelt ist. „Du rohes Kind der Natur," sagt sie einmal zu einem Bauerburschen, „fast beneide ich dich, wollte der Himmel, ich wäre ganz Bäuerin, hätte nichts gelesen als das Noth- und Hülfsbüchlein, und kennte keine größere Freude, als den Sonntagstanz unter der Linde. Wer den Pegasus vor einen Pflug spannen muß, dem wäre besser, er besäße nur ein gemeines Ackerpferd." — Man muß gestehen, daß die Natur bei Iffland einen derbern und kräftigern Inhalt hat. —

Man hat sich mehrfach über den Einfluß des französischen Lustspiels auf das deutsche beschwert, namentlich wegen des unsittlichen Inhalts, der dadurch auf unsere Bühne übertragen wird, und wir sind auch weit entfernt, die Reaction dieses moralischen Gefühls verkleinern zu wollen. Die Art und Weise, wie die französischen Lustspieldichter namentlich die Ehe auffassen, ist in der That unsittlich. Aber man darf nur von der Tugend unserer eigenen Lustspieldichter nicht viel Rühmens machen. Stücke wie die beiden Klingsberge (1801) und der Rehbock haben auf unserm Theater lange Zeit sehr großes Glück gemacht. Sie sind mit großem Geschick gearbeitet und namentlich der Rehbock möchte Kotzebue's bestes Lustspiel sein. Aber der Inhalt war der Art, daß er selbst ein französisches Vorstadtpublicum außer Fassung setzen würde. Es ist von Anfang

bis zu Ende die durchgeführte Zote, und zwar eine so plumpe und freche Zote, daß Beaumarchais' Figaro dagegen wie ein Tugendspiegel aussieht. Der Unterschied gegen das französische Theater besteht nur darin, daß die Unzucht nicht physisch ausgeführt wird, daß sie in der Einbildung bleibt, daher auch der zweite Titel „die schuldlosen Schuldbewußten". Wenn ein junger Mann sich zu einer Frau ins Bett legt, so findet es sich, daß es eine verkleidete Dame ist; wenn eine Gräfin ihren Stallmeister umarmt, so ist es ihr Bruder u. s. w.: die Stimme der Natur wird gerechtfertigt, die Tugend gewahrt und die Liederlichkeit kann sich doch amüsiren. Auf diese Weise wäre auch Voltaire's „Pucelle" ein sittliches Buch. Es ist aber sehr die Frage, ob die in diesen Lustspielen dargestellte Gewohnheit, sich in unsittlichen Darstellungen zu ergehen, nicht etwas Schlimmeres ist, als das wirklich ausgeführte individuelle Verbrechen. Was in dieser angeblich guten Gesellschaft alles gesprochen und gefühlt wird, übersteigt alle Begriffe. — In den beiden Klingsbergen wird das Gefühl der Unsittlichkeit noch dadurch gesteigert, daß Empfindsamkeit hineingelegt ist. Daß ein alter und ein junger Wüstling jedem Mädchen nachlaufen, um es zu verführen, und daß diese Versuche endlich zum Guten ausschlagen, dagegen wäre nichts einzuwenden; aber daß ein tugendhafter Officier, dessen Schwester durch einen dieser Wüstlinge beleidigt ist, sich vor ihm demüthigt, ja sich von ihm im Duell erstechen lassen will, weil jener ihm das Versprechen gegeben hat, im Fall seines Todes für die Schwester zu sorgen, das ist eine Unwürdigkeit, die durch keinen glücklichen Ausgang aufgehoben werden kann.

Man wird aus dieser Schilderung des Theaters aus den 90er Jahren entnommen haben, daß eine Entwickelung von innen heraus nicht möglich war, und daß man es daher unsern Dichtern nicht verargen darf, wenn sie mit vollständiger Nichtachtung des Publicums und aller Herkömmlichkeiten auf die Gründung eines Theaters ausgingen, welches von reinen, idealen Kunstprincipien geleitet werden und mit den Neigungen und Empfindungen der Masse nichts zu thun haben sollte.

Wie eine solche Absicht auch nur möglich war, begreifen wir erst, wenn wir Goethe's Stellung in Weimar erwägen. Wenn er im Tasso von der profanen Menge gewissermaßen an ein ideales Publicum appellirt und dem Hof von Ferrara einige Complimente macht, so fragte er in der Wirklichkeit auch nach diesem nicht viel, er experimentirte auf eigene Hand. Als er in Weimar ankam, stand die wirkliche Bühne bei der vornehmen Welt wieder in derselben Geringschätzung, als ein halbes Jahrhundert vorher. Früher hatte man sein künstlerisches Bedürfniß am französischen Schauspiel und an der italienischen Oper befriedigt. Goethe's glänzendes

Talent gab nun die Möglichkeit, dem reinen Kunstgeschmack zu huldigen, ohne das Vaterland zu verlassen. Man ersetzte die stehende Bühne durch ein Liebhabertheater, an welchem die vornehme Welt, so wie die sie umgebenden Dichter Theil nahmen, und welches Goethe mit Schwänken, Allegorien, Festspielen und Erfindungen aller Art versorgte. Alle Hindernisse, die sonst eine Bühne zu überwinden hat, um das, was sie darstellen will, dem Publicum deutlich zu machen, fielen weg. Wer überhaupt an jenen Aufführungen Theil nahm, war in all die kleinen geistreichen Anspielungen eingeweiht, die den Hauptreiz jener Dichtungen ausmachen, die Phantasie war gebildet genug, das Unmögliche glaublich zu finden, und wenn das Kabinet und der Saal nicht ausreichten, so verlegte man die Scene in Feld und Wald, benutzte die Decoration der Natur und gab allenfalls durch ein glänzendes Feuerwerk den angemessenen Schluß. Wenn sich diese wunderliche Phantasiebühne an irgend eine Gattung der bestehenden Kunst anschloß, so war es die Wiener Oper und Zauberposse, das Donauweibchen, die Zauberflöte, Doctor und Apotheker &c., nur daß jene naive und harmlose Volkslustbarkeit ins Reflectirte und Geistreiche übersetzt wurde.

Nun scheint diese Freiheit der Phantasie für den Theaterdichter etwas sehr Ersprießliches zu sein, wenn man an die häufigen Klagen denkt, daß die Dichtung durch die leidige Theaterconvenienz gehemmt werde. Aber Goethe hat in spätern Zeiten selber sehr schön ausgeführt, daß nur das Gesetz uns Freiheit giebt, und das darf man auch wohl auf die dramatische Kunst anwenden. Nur derjenige Dichter wird ein Kunstwerk zu Stande bringen, der sich bemüht, einem nicht exclusiven, nicht eingeweihten Publicum vollkommen verständlich und genießbar zu werden. Es ist in jenen Maskenspielen viel Witz und Phantasie aufgewendet oder vielmehr vergeudet, die keinem wahren Bedürfniß der Kunst zu Gute kommen.

Nach seiner Rückkehr aus Italien suchte man für Goethe eine passende Beschäftigung, man gründete ein stehendes Theater (1791) und übergab ihm die Direction. Im Anfang behandelte er das Geschäft als vornehmer Herr, ließ die Bühne in der gewöhnlichen Art fortgehen und griff nur von Zeit zu Zeit ein, wie es ihm „der Geist" eingab. 1791 ließ er seinen Großkophta aufführen, ohne daß diese wunderliche Art, die französische Revolution zu einem Intriguenstück herabzusetzen, Anklang gefunden hätte; dann Shakspeare's König Johann in einer prosaischen Uebersetzung, in welchem die junge Christiane Neumann, die er nach ihrem frühen Tod (1797) in der herrlichen Elegie Euphrosyne der Unsterblichkeit geweiht hat, als Prinz Arthur Beifall fand. — 1792 wurden Clavigo, die Geschwister, beide Theile von Heinrich IV., der Bürgergeneral aufgeführt, vor Allem aber die Oper begünstigt, weil Goethe

auf den Einfluß des musikalischen Rhythmus die Hoffnung setzte, auf diesem beliebten Wege das Ideal in die verwahrloste Bühne einzuführen. Wichtiger war die Aufführung des Don Carlos (1792), schon wegen des Jambus, der hier zum ersten Male den Schauspielern aufgedrängt wurde, obgleich der Erfolg damals wegen der Fremdartigkeit der Form ein zweifelhafter war. Auf diese Weise gingen die Versuche weiter fort, bis durch die enge Verbindung mit Schiller die Möglichkeit eines folgerichtigen idealen Aufschwungs gegeben ward.

Den beiden Freunden kam es im Grunde auf das Theater wenig an; sie betrachteten es nur als Mittel für ihren höhern Zweck, für die poetische Bildung der Nation. Sie fühlten es als ihre Aufgabe, das Denken und Empfinden des Volks gewaltsam dem bisherigen blinden Naturalismus zu entreißen und es durch das griechische Ideal zu adeln. Wenn die bisherigen Theater darauf ausgegangen waren, eine getreue und überzeugende Nachbildung der Wirklichkeit zu geben, so sollte sich jetzt die Bühne der eigentlich deutschen Weise entwöhnen und durch ihren geläuterten Geschmack dem Leben eine Richtschnur und ein Vorbild sein. Aus dem natürlichen Ton wurde ein conventionelles, rhythmisches Declamiren, Gebärden, Stellungen und Gruppen fügten sich den Gesetzen der plastischen Kunst. Bisher hatte ein gerader Verstand und ein lebhaftes Gefühl so ziemlich ausgereicht, das Talent emporzubringen; jetzt wurde vom Schauspieler ein verfeinerter Sinn, eine veredelte Empfindung gefordert, selbst wissenschaftliche Bildung. Wie bisher die Natur, so sollte nun die Antike als Formmuster für Rede und Gebärde gelten. Da die vorhandene Standesbildung diesen Ansprüchen nicht gewachsen war, so mußte die Weimarische Schule das geistige Leben durch Dressur ersetzen. Sie konnte ihre neue akademische Bildungsphase nicht aus dem Innern der Kunst organisch entwickeln, sondern sie mußte, wie das Theater zur Zeit Gottsched's, die Kunstform ihr äußerlich auferlegen.

Auf die souveraine Autorität des Hofes gestützt und der Billigung seines Kreises immer gewiß, er mochte unternehmen, was er wollte, übte Goethe gegen Schauspieler, Publicum und Kritik eine unbegrenzte Despotie aus. Aus dem Briefwechsel mit Schiller tritt uns die Geringschätzung der Massen und ihrer Geschmacksvertreter mit all der Schroffheit entgegen, welche von dem Idealismus unzertrennlich zu sein scheint. Die neue Richtung wurde mit Gewalt eingeführt, und wie alle Frucht des Despotismus, entwickelte sie sich schnell und glänzend, um ebenso schnell wieder zu vergehen. Die Verwilderung wäre noch viel schneller eingetreten, wenn Schiller nicht trotz des Idealismus seiner Kunstansichten in Beziehung auf das Theater einen so entschiedenen Instinct für das Reale gehabt hätte.

Von bedeutenden Aufführungen ist nur Goethe's Egmont zu er-

wähnen (1796), bei Gelegenheit von Iffland's erstem Gastspiel. Das Stück stellt den Uebergang der natürlichen zur idealen Richtung dar. Die idealen Gestalten erhoben sich in Stil und Haltung zu einer gewissen poetischen Vornehmheit, und die Prosa steigerte sich auf den Gipfel der Katastrophe zum jambischen Rhythmus.

Schiller hatte in seiner bekannten Recension (1788) bei aller Anerkennung ziemlich scharf gegen die Charakterbildung, gegen die sittliche Tendenz und namentlich gegen die Einmischung der übersinnlichen Welt oder vielmehr der Opernmotive in den schönen Realismus des Stücks geeifert. Als er diese Recension schrieb, stand er selber noch auf realistischem Boden. Mittlerweile waren sich die beiden Freunde in ihren Principien so nahe getreten, daß Goethe in seiner gewöhnlichen vornehmen Gleichgültigkeit dem Freunde die freie Bearbeitung des Stücks überlassen konnte. Die Zersplitterung der Handlung wurde durch diese Bearbeitung beseitigt, freilich mit Aufopferung der sehr wichtigen Person der Regentin, die doch ausschließlich den historischen Zusammenhang vermittelt hatte. Aber im Uebrigen ging Schiller mit dem Drama barbarisch um, und seine Aenderungen zur Hervorbringung starker Effecte waren zuweilen absolut verwerflich. So erschien im letzten Act Alba vermummt im Gefängniß, um sich an Egmont's Verurtheilung zu weiden; dieser stieß ihm den Helm vom Kopf und sprach gegen ihn selbst all die Verachtung aus, welche ihn der Dichter gegen den Sohn äußern läßt.*) Die eingelegte Musik war von Reichard. Seitdem diese Musik (1814) durch die Beethoven'sche verdrängt ist, wird Egmont fast allgemein melodramatisch aufgeführt: die Zwischenacte werden durch die Musik ausgefüllt, die eingestreuten Lieder als Opernarien mit vollem Orchester vorgetragen und die lyrischen Stimmungen durch die Musik vermittelt. Abgesehen von den äußerlichen Gründen, die es als unzweckmäßig erscheinen lassen, eine längere Zeit hindurch das Publicum in ununterbrochener passiver Aufmerksamkeit zu erhalten, ist auch die Zumuthung zu groß, die Aufmerksamkeit auf zwei wesentlich von einander verschiedene Kunstgebiete zu richten. Die Meinung, die heutzutage wieder hervortritt, daß zur höchsten Kunstform die Vermischung der verschiedenen Künste gehöre, schreibt sich im Grund noch aus jener Zeit her, in welcher die Gattungen kein gesondertes Leben gewonnen hatten. Beethoven's Ouverture ist für sich ein Kunstwerk im strengsten Stil, welches die unbedingte Hingabe der Zuhörer verlangt. Mit dieser Hingabe kann man ihr nicht entgegenkommen, wenn man sich auf psychologische, ethische und ähnliche Interessen vorbereitet hat, wie sie zum Drama gehören. Statt also das lyrische Moment des Stücks schärfer zu betonen,

*) Eine genaue Beschreibung dieser Umarbeitung, Goethe 35, S. 354—356.

sollte man die dramatischen Motive mehr hervorheben, d. h. man sollte die in dem Wechsel der Sentenzen nur angedeuteten Bewegungen der Seele stärker hervortreten lassen: denn in dramatischer Rücksicht bedarf der Dichter in der That der Nachhülfe. Es hat ihm ein dramatischer Inhalt vorgeschwebt, er hat ihn aber lyrisch und musikalisch zersetzt. So in der bekannten Unterredung zwischen Egmont und Oranien, die gewöhnlich nur im Charakter ihrer Rolle gegen einander declamiren, ohne auf einander einzuwirken. Oranien hat es mit einem Freunde zu thun, und wenn er auch in der Gewohnheit seiner sententiösen Redeweise bleibt, so soll er diesem doch nicht mit der Ueberlegenheit eines weisen Staatsmannes entgegentreten, sondern mit der Unruhe eines Freundes, der zwar jetzt fest in seinem Entschluß steht, aber ihn doch erst nach schweren Kämpfen gefaßt hat. Die letzte Krisis der Thränen muß durch seine frühere Haltung vorbereitet sein. Auf der andern Seite muß Egmont durch diese Warnung eines verehrten Mannes tiefer ergriffen werden, als er sich den Anschein geben will, man soll durchblicken, daß er mit den Gründen, die er Oranien entgegenstellt, seine eigene aufkeimende Besorgniß bekämpft. — Ebenso in der Unterredung mit Ferdinand. Indem Egmont von dem Ernst seines Schicksals unterrichtet wird und zugleich den geistigen Einfluß erkennt, den sein Leben und sein Tod auf junge empfängliche Gemüther haben wird, geht jene sittliche Reinigung mit ihm vor, die uns mit dem Ausgang versöhnt. Diese Umstimmung soll uns auf den Traum und namentlich den letzten feurigen Monolog vorbereiten. Leider wird dieser ernste Inhalt durch die traurige Figur des Brackenburg einigermaßen verkümmert. Auch Clärchen stirbt in der letzten Scene gar zu sehr; sie sollte die Energie, mit der sie ihren Entschluß gefaßt hat, nicht durch weiches, geisterhaftes Wesen abschwächen, und so möchten wir auch die sanfte Musik, die ihren Tod bezeichnen soll, gern entbehren. An der Art und Weise, wie die Lampe erlischt, ist nichts gelegen; wir wissen, daß sie erlischt und erlöschen muß. Egmont hat freilich einen schwachen Augenblick, wo er es nicht weiß, wo er mit einer gewissen Gutmüthigkeit seine Maitresse dem neugewonnenen Freunde vermacht; wie sie dann im nächsten Augenblick ihm der Traum als Göttin der Freiheit zeigen kann, ist schwer zu sagen. Man faßte eben in Weimar die Freiheit anders auf, als anderwärts. —

Der entscheidende Schlag der Schule war auf den Wallenstein berechnet, an dem Schiller seit 1793 mit Aufbietung aller ästhetischen Speculation, die ihm zu Gebote stand, unablässig fortarbeitete. Die Aufführung des Wallenstein war von den beiden Freunden mit eifriger Gewissenhaftigkeit im Ganzen und im Detail vorbereitet worden. Seit Jahren war durch den unmittelbaren Kreis, der sich an Goethe und Schiller

anschloß, die Erwartung des Publicums auf's Höchste gespannt. Es war kein geringes Unternehmen. Die Ueberfülle der Personen, von denen jede gespielt sein wollte, die völlige Neuheit des dramatischen Jambus, der durch Don Carlos noch keineswegs auf dem Theater eingebürgert war, vor Allem aber die Trennung der Exposition von der Katastrophe, welche die Aufmerksamkeit theilen und verwirren mußte: das alles waren Schwierigkeiten, die nur der eiserne Wille Goethe's und der aufrichtige Enthusiasmus der durch ihn geleiteten Schauspieler zu überwinden vermochte. In anderer Beziehung schloß sich Wallenstein der herrschenden Weise leichter an, als Don Carlos; wenn auch idealisirt, war doch im Wesentlichen der Ton der alten Ritterstücke festgehalten, und die bestimmter und sorgfältiger ausgebildete Form, die sich Schiller seitdem angeeignet, wirkte auf die Schauspieler mit zwingender Gewalt. — Wallenstein's Lager wurde zur Eröffnung des neu ausgebauten Schauspielhauses in Weimar 12. October 1798 aufgeführt; die Piccolomini folgten 30. Januar 1799, Wallenstein's Tod 30. April 1799. Das Berliner Theater beeiferte sich, nachzufolgen: Iffland kaufte das Werk, bevor noch der Erfolg in Weimar entschieden war, für den damals erstaunlich hohen Preis von sechszig Friedrichsd'or und führte die Piccolomini am 18. Februar, Wallenstein's Tod am 17. Mai 1799 mit ausgesuchter Sorgfalt auf; das Lager wurde erst später, im November 1803, gegeben.

Diese Aufführungen waren vielleicht die wichtigste That in der Geschichte unserer Poesie. Mit dem Wallenstein war die naturalistische Schule zu Boden geschlagen und dem idealen Theater die Bahn angewiesen, auf der es trotz vielfacher Versuche zu Abweichungen bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Die Begeisterung des deutschen Volks war allgemein, aber durchaus nicht zu groß, denn Wallenstein ist unzweifelhaft das einzige Werk, durch welches wir uns mit dem Theater der andern Völker in die Schranken stellen können.

Um sich den Eindruck zu versinnlichen, den das Stück auf die Zeitgenossen machte, muß man die Schilderung bei Steffens, IV. S. 103 bis 119, vergleichen. Steffens gehörte entschieden zum Schlegel'schen Kreise, welcher von Schiller aufs tödtlichste beleidigt war und Alles aufbot, seinen Ruhm zu untergraben. Am eifrigsten war Caroline Schlegel, die es ihrer Gesellschaft zur Aufgabe machte, Gründe aufzufinden, warum der Wallenstein ein schlechtes Stück sei. Auch Steffens brachte Gründe vor, aber trotz seiner vorgefaßten Meinungen konnte er sich des großen Eindrucks nicht erwehren. Die Fehler zu entdecken, machte keine Schwierigkeit: daß die Romantiker daraus ein Geschäft machten, zeigt, wie wenig sie in ihrem angeblichen Kunstenthusiasmus ehrlich waren.

Die Aufführung hielt sich, wie wir aus Steffens ersehen, in den

Schranken der Mittelmäßigkeit. Was verständige Lehre und Dressur bewirken konnte, war geleistet worden, das eigentlich Große und Tragische kam nicht zur Gestaltung. Ganz anders die Aufführung in Berlin. Fleck, damals in der Blüthe seiner Kunst, machte aus der Hauptrolle eine seiner größten Schöpfungen. Mit raschem Griff hatte er sich des ganzen Umfangs der an Gegensätzen so reichen Aufgabe bemächtigt. Der dämonische Trieb der Herrschsucht und die in sich versinkende Grübelei, die soldatische Härte und die zarte Neigung zu dem jungen Freunde äußerten sich durchaus natürlich als Eigenschaften einer geschlossenen Persönlichkeit, welche in dem unerschütterlichen Glauben an den geheimnißvollen Schutz der Sterne ihren Schwerpunkt fand. Die Erzählung des Traums war der Höhepunkt seiner Darstellung. Sein gewaltiges Auge, erzählt Tieck, verlor sich dabei mit einer vertraulichen Lust in das Grauen der unsichtbaren Welt, ein unheimliches Lächeln triumphirte mit der Unfehlbarkeit des Zutreffens seiner Träume und Ahnungen, die Worte flossen fast mechanisch, nur wie laut gedacht über die Lippen, mit den Worten: es giebt keinen Zufall 2c. richtete sich die ganze gespenstige Riesengröße seines Sternenglaubens auf, sprach wie aus unmittelbarster Offenbarung und schloß dann wie verletzt und gestört in höhern Anschauungen. Sowie er auftrat, war es dem Zuschauer, als gehe eine unsichtbare schützende Macht mit dem Helden; in jedem Wort berief sich der tiefsinnige, stolze Mann auf eine überirdische Herrlichkeit, die ihm nur allein zu Theil geworden war; so sprach er ernsthaft und wahr nur zu sich selbst, zu jedem Andern ließ er sich herab, und schaute auch während des Gesprächs mit jenem in seine Träume hinein. So fühlte man, daß der so mannigfach, so wunderlich verstrickte Feldherr wie in einem großen, schauerlichen Wahnsinn lebe, und so oft er nur die Stimme erhob, um wirklich über Sterne und ihre Wirkung zu sprechen, erfaßte uns ein geheimnißvolles Grauen, denn gerade diese scheinbare Weisheit stand mit der Wirklichkeit und ihren Forderungen in einem zu grellen Contraste. — Nie hat ein späterer Darsteller die wunderbare Poesie dieser Gestalt mit einem so tiefen Verständniß wiedergegeben. Für Fleck war es die letzte bedeutende Schöpfung; er starb bereits im December 1801 im noch nicht vollendeten 45. Jahre.

Der Prolog rechtfertigt die Kühnheit, die Kunst aus dem engen Kreis des Bürgerlebens auf einen höhern Schauplatz zu versetzen:

> Nicht unwerth des erhabenen Moments
> Der Zeit, in dem wir strebend uns bewegen,
> Denn nur der große Gegenstand vermag
> Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen;
> Im engern Kreis verengert sich der Sinn,
> Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken.

In einer Zeit, wo die Wirklichkeit zur Dichtung wird, wo gewaltige Naturen um die größten Ideen der Menschheit ringen, muß die Schattenbühne der Kunst einen ernstern Gegenstand ergreifen, wenn sie nicht von der Bühne des Lebens beschämt werden soll. Die feste Form, welche Deutschland durch den Abschluß des 30jährigen Kriegs gewonnen, stürzt zusammen, und so ist es wohl zeitgemäß, in dem Bild der Vergangenheit zugleich die Beziehung der Gegenwart zu versinnlichen.

Auf diesem finstern Zeitgrund malet sich
Ein Unternehmen kühnen Uebermuths
Und ein verwegener Charakter ab.
Ihr kennet ihn, den Schöpfer kühner Heere,
Des Lagers Abgott und der Länder Geißel . . . .
Des Glückes abenteuerlichen Sohn . . . .
Der ungesättigt immer weiter strebend
Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel.

Die Gegenwart durfte nicht weit um sich sehen, um ein Bild jenes dämonischen Helden wiederzufinden, denn schon hatte sich in den französischen Kriegen ein neues Wallensteinsches Lager gebildet, und schon zeigte sich in der Ferne der Mann, dem die Sterne in viel großartigerer Perspective das Schicksal und die Schuld Wallenstein's bereiteten.

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte;
Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Auch eurem Herzen menschlich näher bringen,
Denn jedes Aeußerste führt sie, die Alles
Begrenzt und bindet, zur Natur zurück;
Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.

An dieses Glaubensbekenntniß hat sich vorzugsweise der Tadel einheimischer und fremder Kritiker geknüpft. Man hat Schiller vorgeworfen, er habe die Größe seines Helden abgeschwächt, indem er ihn zu sehr idealisirte. Diese Ansicht, die am zuversichtlichsten und schroffsten in den Memoiren des Freiherrn von S—a ausgesprochen ist, hat sich um so mehr der sogenannten Gebildeten bemächtigt, da es keinen ächten Darsteller des Wallenstein mehr giebt; sie ist aber aus der Luft gegriffen und läßt sich auf Folgendes zurückführen.

Einmal ist die Ausführung an vielen Stellen zu breit. Schiller bemüht sich, sowohl in den Monologen wie im Gespräch die Folge der Gedanken und Empfindungen seines Helden in vollkommener Deutlichkeit darzulegen, in dem richtigen Gefühl, daß die Bühne auf die Phantasie

nur durch das Medium der befriedigten Einsicht wirken darf; allein er hat dabei übersehen, daß in vielen Fällen durch ein Verschweigen der kleinen Zwischenmotive die Phantasie viel lebhafter angeregt wird, als durch eine rhetorische Auseinandersetzung derselben. Das Hin- und Herschwanken im Entschluß gehört wesentlich zu der tragischen Erscheinung Wallenstein's, aber freilich hätte es der Dichter mehr durch stolze Zurückhaltung verstecken sollen.

Wenn man aber Schiller deswegen tadelt, daß er uns die innern Motive seines Helden menschlich erklärt, sie mit dem allgemeinen Princip der Sittlichkeit in Verhältniß setzt, so zeigt das ein völliges Mißverständniß der dramatischen Kunst. In den Nebenfiguren und Intriganten darf uns der Dichter fertige Bösewichter vorführen, die er in ihrer Bestimmtheit als Hebel des Schicksals benutzt, ohne sie weiter zu zergliedern, in dem Helden dagegen muß er uns den Punkt zeigen, wo wir mit ihm fühlen können, weil wir nur dann eine wahre Theilnahme für ihn gewinnen. Das äußere Schicksal trifft unsere Seele nicht mit überzeugender Gewalt, der Bruch muß innerlich in der Seele vor sich gehen, wenn unser Herz sich betheiligen soll. Sehr fein hat Schiller die Regung des Gewissens an das Verhältniß zu Max geknüpft, das bei dem ehrgeizigen Feldherrn, der doch zugleich ein Held war und das jugendliche Heldenthum wohl zu schätzen wußte, keineswegs unnatürlich erscheint. Bei dem Argen ist grade der vereinzelte gute Zug der Punkt, an dem das Schicksal ihn faßt. Wallenstein ehrt in Max das Bild seiner eigenen Jugend, und an diesem Bilde erkennt er mit Schreck, daß er nicht blos, wie er sich bisher geschmeichelt, gegen die ganz gemeine äußerliche Gewohnheit frevelt, sondern gegen eine geheime Stimme seines eigenen Innern. Er bleibt trotz dieser Erkenntniß auf seiner Bahn, und das ist der Wendepunkt seines Schicksals.

Nicht dem Jupiter galt es, wenn er mit tiefstem Gefühl spricht:

> Es ist der Stern, der meinem Leben strahlt,
> Und wunderbar oft stärkte mich sein Anblick . . .

Der wirkliche Fehler des Idealismus liegt nach einer andern Seite hin. Wenn Schiller sich nicht scheut, seinen Helden verbrecherisch darzustellen, so nimmt er doch Anstand, ihn in seinen kleinlichen Mitteln zu verfolgen. Der frevelhafte Mißbrauch des Vertrauens gegen Buttler wird uns zwar erzählt, die Mitschuld an dem Betrug Illo's, an den Intriguen der Gräfin gegen Max läßt man uns zwar errathen, allein diese Züge stimmen nicht zu dem Bilde, welches uns auf der Bühne wirklich entgegentritt. Hier mußte der Dichter durch die Verzweigung des einfach bösen, aber großen Entschlusses in kleine und verächtliche Nebenmittel seinen eigenen Spruch versinnlichen:

Das eben ist der Fluch der bösen That,
Daß sie fortzeugend Böses muß gebären.

Durch diese Abschwächung des Bösen wird nicht nur für den Zuschauer Licht und Schatten ungleich vertheilt, so daß er leicht in seinem Urtheil über die Personen irrt, sondern das Gefühl des Dichters selbst wird zuweilen unsicher. Unzweifelhaft macht Octavio mit seinen Intriguen einen viel gehässigern Eindruck, als Wallenstein, was ursprünglich nicht in der Absicht des Dichters liegen konnte, denn sein Zweck ist ein besserer und seine Mittel sind in keiner Weise verwerflicher, als die seines Gegners. Allein von den letztern erfahren wir nur durch Hörensagen, die ersten sehen wir vor unsern Augen. In dem Stück selbst zeigt Wallenstein eine so freundschaftliche Hingebung, ein so blindes Vertrauen, daß wir den Abfall Octavio's als einen Verrath empfinden. Nun war aber jenes Vertrauen nichts weniger als ein sittlich edler Charakterzug, es entsprang nicht aus menschlicher, individueller Theilnahme, sondern aus der abergläubigen Ueberzeugung, in dieser Person ein zuverlässiges Werkzeug für seine Pläne gefunden zu haben. Buttler spricht sich einmal sehr richtig darüber aus:

Ein großer Rechenkünstler war der Fürst
Von jeher: Alles wußt' er zu berechnen,
Die Menschen wußt' er, gleich des Bretspiels Steinen,
Nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben.
Nicht Anstand nahm er, Andrer Ehr' und Würde
Und guten Ruf zu würfeln und zu spielen.
Gerechnet hat er fort und fort, und endlich
Wird doch der Calcul irrig sein; er wird
Sein Leben selbst hinein gerechnet haben.

Allein trotz dieser einzelnen Verirrung der Sympathie ist der ideale Eindruck im Großen und Ganzen von der höchsten tragischen Würde. Man hat die spätere Schicksalstragödie aus dem Wallenstein herzuleiten gesucht, denn abgesehen von den natürlichen Folgen der bösen Thaten, die auf ihren Urheber zurückschlagen, mischt sich hier noch eine dämonische Macht ins Spiel, die etwas Geheimnißvolles und Erschreckendes hat, und die keineswegs in den Begriff der Vorsehung aufgeht. Allein es ist die Anwendung dieser Macht, auf die es ankommt. Der tragische Eindruck erfordert das Eintreten eines incommensurabeln Moments, das wir zwar in seiner allgemeinen Berechtigung, aber nicht in seiner einzelnen Erscheinung analysiren können, weil mit der mathematischen Nothwendigkeit alle Poesie aufhören würde. Wir müssen das Schicksal in seiner Nothwendigkeit vorausempfinden, und doch muß sein Eintreten uns erschüttern; es muß das Gefühl einer höhern Macht in uns aufgehen, die uns entsetzt,

obgleich wir ihre Berechtigung anerkennen, wir müssen fassen und doch erstaunen. Es kommt nur darauf an, daß diese dämonische Macht, die weder mit dem deus absconditus des alten Christenthums, noch mit dem klug berechnenden himmlischen Familienvater des Nationalismus zusammenfällt, in richtigem Verhältniß zu dem Gefühl steht, welches der sittliche Inhalt in uns erweckt.

Und hier werden wir nie genug die Feinheit bewundern können, mit welcher der Dichter auf der Mitte zwischen Wunderbarem und Wirklichem stehen bleibt. Von Anfang bis zu Ende ziehen sich Ahnungen, Vorzeichen und Vorbedeutungen durch das Stück, die bald auf eine erschreckende Weise eintreffen, bald sich als lügenhaft erweisen. Denken wir uns dieses Wunderbare weg, so würde die Handlung wohl unsern Verstand, aber nicht unsere Phantasie beschäftigen. Hin und wieder beschleicht uns allerdings das dunkle Gefühl, als ob der Glaube an jene Sternenschrift nicht ganz illusorisch wäre, als ob die Menschen nur als Spielball einer höhern Macht handelten, die ihre Vorsätze und Entschlüsse blind in die Irre führte, wie auch Buttler die That zu rechtfertigen sucht, die der Ausfluß seines blinden Hasses ist:

Sein böses Schicksal ist's. Das Unglück treibt mich,
Die feindliche Zusammenkunft der Dinge.
Es denkt der Mensch die freie That zu thun,
Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden
Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell
Die furchtbare Nothwendigkeit erschafft.

Allein mit hoher sittlicher Kraft erhebt sich das Bewußtsein des Dichters über das heidnische Gefühl des blinden Naturfatalismus, das im König Oedipus ein so grauenvolles Spiel treibt. Die Versuchung und das Schicksal sind vorhanden wie in Macbeth, aber der Mensch steht ihnen frei und zurechnungsfähig gegenüber, und die Schrift, die er in den Sternen zu lesen glaubt, steht in seinem eigenen Herzen geschrieben. Schiller hat das Motiv der Astrologie aus der Geschichte genommen, aber er hat es zugleich mit wunderbarer Poesie aus der Natur seines Helden entwickelt. Wallenstein ist ein Mann von ungeheurer Willenskraft, der sich darum über die gewöhnlichen Menschen weit erhaben fühlt und ihre sittlichen Gesetze gering achtet, der aber doch begreifen muß, daß nicht Alles, was er erreicht, das Werk seines Willens ist, sondern daß der Zufall ein geheimnißvolles Spiel dabei treibt. Der vermessene Ehrgeiz glaubt stets an einen Stern, der ihm ausschließlich leuchtet; er empfindet den Beistand einer Macht, die er nicht versteht, die ihm daher zuweilen unheimlich wird, deren Eifersucht er nie durch voreiliges Jauchzen reizen will, deren Schadenfreude er zuweilen durch Opfer zu versöhnen sucht.

Wohl weiß ich, daß die ird'schen Dinge wechseln,
Die bösen Götter fordern ihren Zoll.
Das wußten schon die alten Heidenvölker:
Drum wählten sie sich selbst freiwill'ges Unheil,
Die eifersücht'ge Gottheit zu versöhnen,
Und Menschenopfer bluteten dem Typhon.
Auch ich hab' ihm geopfert — Denn mir fiel
Der liebste Freund und fiel durch meine Schuld.
So kann mich keines Glückes Gunst mehr freuen,
Als dieser Schlag mich hat geschmerzt. — Der Neid
Des Schicksals ist gesättigt, es nimmt Leben
Für Leben an, und abgeleitet ist
Auf das geliebte reine Haupt der Blitz,
Der mich zerschmetternd wollte niederschlagen.

Diese frevelhafte Selbstüberhebung verblendet nicht blos das Gewissen, sondern auch den Verstand. Wallenstein fühlt seine dämonische Gewalt und glaubt darum auch in der tiefern Einsicht in den Zusammenhang der Dinge seinen Umgebungen überlegen zu sein, und doch ist er, der kluge Mann, der einzige Blinde unter lauter Sehenden. Seine gemeinen Umgebungen durchschauen ihn und durchschauen den Zusammenhang der Umstände; sie begreifen, daß die drohenden Wahrzeichen der Sterne, die den entscheidenden Entschluß aufschieben, nur das Bild seiner eigenen Unschlüssigkeit sind; sie leihen ihre kleinen Motive allen Uebrigen und treffen damit das Richtige. Wallenstein hat sich im Uebermuth seines Glücks auf eine schwindelnde Höhe gestellt, wo er nicht stehen bleiben kann. Vermessen glaubte er, mit den Mächten des Lebens spielen zu können, und erkennt nun, daß er ihr Spielball gewesen ist. Aber auch dies heilt seinen Aberglauben nicht, er vertraut im entscheidenden Augenblick sein Schicksal seinem schlimmsten Feind an, rechtfertigt diesen Schritt durch die Erzählung eines Traums, der für den ruhigen Verstand durchaus keinen Sinn hat, und als er seine Freunde nicht überzeugt, wendet er, der Besessene, der Nachtwandlerische, sich zu ihnen:

Seid ihr nicht, wie die Weiber, die beständig
Zurück nur kommen auf ihr erstes Wort,
Wenn man Vernunft gesprochen stundenlang?

Es ist dies eine furchtbare Ironie, die um so erschütternder wirkt, da man empfindet, daß etwas von dieser nachtwandlerischen Kraft zum Wesen des Genius gehört. Schiller hatte ein Bild davon an seinem großen Freunde, dessen Glaube an das Dämonische ihm, so seltsam es klingt und so wenig die äußern Verhältnisse eine Vergleichung zuließen, bei dem Charakter seines Helden vorschwebte. Goethe hat in Dichtung und Wahr-

heit „das Waltende," dessen Idee er dem Dämon seines eigenen Herzens nachbildete, bei Gelegenheit seiner jugendlichen Irrfahrten auf dem Gebiet der verschiedenen Religionen so treffend charakterisirt, daß die Verwandtschaft jedem Unbefangenen einleuchten wird.

Als er in den Zwischenräumen dieser Regionen hin und wieder wanderte, suchte, sich umsah, begegnete ihm Manches, was zu keiner von allen gehören mochte, und er glaubte mehr und mehr einzusehen, daß es besser sei, den Gedanken von dem Ungeheuren, Unfaßlichen abzuwenden. Er glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestirte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohlthätig; nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge; es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar; es schien mit den nothwendigen Elementen unsers Daseins willkürlich zu schalten; es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich d ä m o n i s c h, nach dem Beispiel der Alten und derer, die etwas Aehnliches gewahrt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich nach meiner Gewohnheit hinter ein Bild flüchtete .... Jenes Dämonische steht mit dem Menschen im wunderbarsten Zusammenhang und bildet eine der moralischen Weltordnung wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so daß man die eine für den Zettel, die andere für den Einschlag könnte gelten lassen. Für die Phänomene, welche hierdurch hervorgebracht werden, giebt es unzählige Namen: denn alle Philosophien und Religionen haben prosaisch und poetisch dieses Räthsel zu lösen und die Sache schließlich abzuthun gesucht, welches ihnen noch fernerhin unbenommen bleibe. (Bd. 22, S. 399—401.)

Dieses Glaubensbekenntniß in eine finstere Zeit und in einen ehrgeizigen Charakter verlegt wird von der Astrologie Wallenstein's nicht sehr abweichen. Anders bei Schiller, durch dessen Beziehung zur Kantischen Philosophie der tragische Eindruck abgeschwächt wird. Wir haben gezeigt, wie dieser Idealismus in seiner ursprünglichen Fassung dem Lutherthum entsprach, welches in der wirklichen Welt das Reich des Bösen sah und Jeden, der mit Plan und Absicht in das Rad der Weltgeschichte eingriff und nicht einfach der Stimme seines Gewissens folgte, den dunkeln Mächten der Erde verfallen glaubte. In Schiller's lyrischer Poesie fing das Reich des Ideals da an, wo das Reich der Wirklichkeit aufhörte, da das Gute nicht von dieser Welt sei. In seiner Jugend hatte er dem Leben kühner ins Auge geblickt, und sein großer Idealist, Marquis Posa, hatte dreist

und frech in die Gesetze und Thatsachen eingegriffen, um sein Ideal auf Erden herzustellen. Daß dieser subjective Idealismus eine Schuld sei, die sein Schicksal mit Nothwendigkeit herbeiführte, hat dem Dichter nicht bei der Anlage des Stücks vorgeschwebt, sondern war, wie ein dialektischer Proceß seines weitern Nachdenkens, mit einem gewissen Schreck in sein Bewußtsein getreten, wie das die Briefe über Don Carlos nachweisen. Im Wallenstein nun macht sich diese melancholische Lebensansicht in den beiden idealischen Figuren geltend, von denen man nicht recht begreift, wie sie in der sittlichen Atmosphäre des Stücks aufblühen konnten. Man hat in der Thekla eine übertriebene Gefühlsweichheit finden wollen, wir finden im Gegentheil eine übergroße Härte darin. Familientraditionen, Pietät gegen den Vater, Standesgesinnung, weibliche Zurückhaltung, das alles ist ihr nichts, sie lebt nur ihrer abstracten Pflicht, der selbst die Liebe geopfert werden muß. Sie erfüllt ihre Pflicht um so eifriger, je mehr das Gemüth ihr widerspricht. Ihr Leben ist angekränkelt vom Frost des kategorischen Imperativ. Das Schöne und Ideale hat keine andere Aufgabe, als den historischen Mächten zum Opfer zu fallen. Nicht blos Max und Thekla, alle handelnden Figuren schärfen uns diese Wahrheit ein.

Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht
Dem guten. Was die Göttlichen uns senden
Von oben, sind nur allgemeine Güter:
Ihr Licht erfreut, doch macht es Keinen reich,
In ihrem Staat erringt sich kein Besitz.
Den Edelstein, das allgeschätzte Gold,
Muß man den falschen Mächten abgewinnen,
Die unterm Tage schlimmgeartet hausen.
Nicht ohne Opfer macht man sie geneigt,
Und Keiner lebet, der aus ihrem Dienst
Die Seele hätte rein zurückgezogen.

So spricht Wallenstein, der den finstern Mächten Verfallene. Aber ebenso drückt sich Octavio gegen seinen Sohn aus, obgleich er glaubt, ohne Klügeln seine Pflicht zu thun.

— Es ist nicht immer möglich,
Im Leben sich so kinderrein zu halten,
Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten.
In steter Nothwehr gegen arge List
Bleibt auch das redliche Gemüth nicht wahr....
Wohl wär' es besser, überall dem Herzen
Zu folgen, doch darüber würde man
Sich manchen guten Zweck versagen müssen.

Nun ist es zwar Schiller sehr hoch anzurechnen, daß er der angeblichen ästhetischen Objectivität niemals das Gewissen opfert, daß für ihn

die Begriffe schön und gut immer zusammenfallen, allein ein Fehler ist es, daß er diesen Satz nicht in einem innern dialektischen Proceß darstellt, sondern so, daß die idealen Gestalten gewissermaßen außerhalb der Handlung stehen und daher keinen andern Ausweg wissen, als aus der Welt zu verschwinden. Wie unter Tiberius, erscheint der Selbstmord als das letzte Mittel des Guten. Das Gewissen hört auf, der innere Regulator der Handlungen zu sein, es verwandelt sich in eine überirdische, dem Leben unangemessene Forderung. Die Liebesepisode, an sich eine gewöhnliche Erfindung bei der Darstellung von Familienfehden, wächst nicht organisch aus der übrigen Handlung, sie spricht zu sehr die persönliche Ueberzeugung des Dichters aus. So lange nun Schiller sich dem gegebenen Stoff anschließt, finden wir bei ihm keine Spur von Declamation; er charakterisirt vielmehr durch Farbe und Haltung die Zustände, aus denen seine Ereignisse herauswachsen, und die individuelle Eigenthümlichkeit der Personen so scharf, wie wir es nur bei Shakspeare gewohnt sind, wenn uns auch bei dem knappen Stil Shakspeare's dies charakteristische Moment deutlicher wird, als bei Schiller's Periodenbau. Allein wenn ihn sein Gefühl übermannt, so daß er gewissermaßen aus seinen Charakteren heraustritt, so vernehmen wir wieder jene Stimme der Natur, die sich in den Räubern und in Don Carlos so außer allem Maß und Schick ausbreitete, freilich in einer gebildeten, vornehmen Form; aber der Idealismus, der die Wirklichkeit nicht achtet, schwärmt immer ins Blaue hinein, er entfernt sich von den individuellen Zuständen und bezieht sich auf die hergebrachte Empfindungsweise der Menge. Solche Stellen der ungeberdigen Natur sind es, welche Schiller's Dramen zuerst populär gemacht haben. Man hat sie in der Knabenzeit sich eingeprägt und dann so lange hin und her getragen, bis sie allen Gebildeten zum Ekel geworden sind, und wenn man dann den Dichter der Jugend lediglich aus dem Gedächtniß auffrischte, verfiel man wohl in den Wahn, jener phrasenhafte, von Studenten so vielfach ausgebeutete Idealismus sei das Charakteristische seiner Poesie überhaupt; eine Meinung, von deren Verkehrtheit man sich leicht überführen kann, wenn man unbefangen einen beliebigen Act seiner Dramen durchliest. Für ungebildete Schauspieler boten dergleichen Glanzstellen das bequemste Mittel, sich der Charakteristik zu überheben und durch kräftige Appellation an die öffentliche Meinung ihre Pflicht zu thun; und nur in dieser Beziehung kann man sagen, daß Schiller der Schauspielkunst nachtheilig gewesen ist.

In den eigentlich historischen Scenen ist im Gegentheil ein Realismus, der eine Meisterschaft der Technik verräth. Der historische Inhalt ist auf das gründlichste bearbeitet, die Motive sind aus der Wirklichkeit genommen, und doch ist Alles poetisch. Hier steht Schiller in einem außerordentlichen

Vortheil gegen Goethe. Der Egmont des Letztern ist eine Zusammensetzung von Fragmenten, in denen der Dichter die eigentlich historischen Motive verdeckt, um der Genremalerei und den Gefühlsscenen Raum zu lassen. In den Dialogen ist zum Theil keine innere Bewegung; die Personen stehen am Schluß auf derselben Stelle, wo wir sie im Anfang angetroffen. Mit dem berühmten Dialog zwischen Egmont und Oranien vergleiche man die Unterhandlung zwischen Wallenstein und Wrangel, anscheinend einen sehr trockenen Gegenstand, der aber durch die starke Dialektik der Gemüthsbewegungen Leben und Gestalt gewinnt. Aus dem Wallenstein heraus können wir den innern Zusammenhang, so wie das Verhältniß zwischen Schuld und Schicksal vollständig ermessen, was uns im Egmont nicht möglich sein würde. Hier kamen dem Dichter seine Studien über den dreißigjährigen Krieg zu Gute; er konnte über seinen Stoff darum souverain verfügen, weil er ihn vollständig beherrschte, weil ihm selber nichts unklar geblieben war. Würden wir auch zuweilen wünschen, daß der Dichter in der Anwendung dieser Studien mehr Maß beobachtet hätte, so wäre ohne sie jene kräftige und gesättigte historische Farbe unmöglich gewesen, die dem Wallenstein eine so unvergleichliche Stelle innerhalb der poetischen Literatur anweist. Die Naturwüchsigkeit des Lagers hat jetzt selbst bei romantischen Kunstrichtern Gnade gefunden; aber seltsamer Weise hat man sich durch den leichten Fluß der Verse verführen lassen, gewissermaßen allgemein menschliche Zustände darin zu finden, während es doch nur die ganz bestimmte furchtbare Voraussetzung darstellt, aus welcher sich die tragische Katastrophe entspinnt. Ja man singt jenes wilde, entsetzliche Reiterlied, den Ausdruck der völligsten Verwahrlosung, der freilich auf Jahrhunderte der deutschen Geschichte angewendet werden kann, als ob die darin ausgesprochene Stimmung die natürliche Stimmung der Nation wäre. — Nicht weniger, als im Lager, ist die realistische Darstellung in den Piccolomini zu bewundern. In der ersten Zusammenkunft der Generale, in dem Bankett 2c. drängt sich uns der Stoff mit einer so gewaltigen Gegenwart auf, daß wir bei der wirklichen Aufführung, die doch nicht wohl über fünf Acte hinausgehen kann, diese feurigen, kräftigen Scenen, aus denen sich der düstere Inhalt der letzten Acte in schönem Contrast hervorhebt, schmerzlich vermissen. Jeder einzelne dieser wilden Söhne des Kriegs, Illo, Isolani, Tiefenbach 2c., ferner Questenberg, die Kürassiere 2c., ist in meisterhaften Umrissen charakterisirt. — Wir nehmen nur Einen aus, den Mörder des Helden, den der Dichter aus einer wunderlichen Laune zu Anfang des Stücks gar zu gemüthvoll und zu verständig gehalten hat, und dem ein finsteres, verschlossenes Wesen viel besser anstehen würde. Es ging Schiller in diesen Scenen wie in den bekannten Declamationen des Max über den Frieden und die Symbolik des Planetensystems, Melchthal's über das Licht

des Auges u. s. w.: wenn ihn ein sinniger Gedanke erfaßte, so konnte er ihn schwer bemeistern; er vergaß den eigentlichen Charakter dessen, der sprechen sollte, und trat in seiner eigenen Person als lyrischer Dichter hervor. Solche sogenannte schöne Stellen sind es gewesen, die zuerst mit Jubel begrüßt, später die Reaction hervorriefen, daß man dem Dichter die Objectivität absprach; und doch zeigt sich namentlich an Wallenstein in der Macht, mit welcher die Gewohnheit, ja die Redeweise des 17. Jahrhunderts gegenwärtig hervortritt, ein Talent der Objectivität, wie es Goethe fast niemals erreicht.

Mit der siebenjährigen Arbeit am Wallenstein hatte Schiller in mühevoller Anstrengung die Höhe der dramatischen Technik erstiegen; so gewissenhaft er es auch seitdem noch immer nahm, man sieht doch, daß er keine ernsten Schwierigkeiten mehr zu fürchten hat. Noch vier Jahre vorher hatte er, wie wir aus den Briefen an Humboldt ersehen, sehr ernsthaft daran gezweifelt, ob er auch wirklich den Beruf zur dramatischen Dichtkunst habe. Von diesem Zweifel konnte weiter keine Rede sein. Hätte er nun einem Publicum gegenüber gestanden, dem er in Beziehung auf den Inhalt einigen Einfluß einräumen mußte, und hätte er länger gelebt, um auch durch die Massenhaftigkeit seiner Schöpfungen gleich den classischen Dichtern des Auslands der Bühne einen bleibenden Impuls zu geben, so hätten wir vielleicht ein nationales Theater erhalten, obgleich der Bedenken immer noch zu viel waren, um diesen Erfolg als eine ganz ausgemachte Sache zu betrachten.

Indem man nun den Sieg, der durch den Wallenstein gewonnen war, schnell zu benutzen strebte, mußte man den Mangel an einem Repertoir idealistischer Stücke schmerzlich empfinden. Es lag nahe, daß man die einheimische Production durch Uebersetzungen zu ergänzen suchte, und es war eine eigenthümliche Ironie, daß die deutsche Dichtung, die mit so vieler Qual und Noth dem Einfluß des französischen Theaters entflohen war, jetzt wieder umkehrte und sich zum französischen Vorbild zurückwandte. Aber es war natürlich, denn um des Naturalismus willen hatte man die französische Regel über Bord geworfen; um den Naturalismus los zu werden, nahm man die französische Regel wieder auf. Voltaire's Zaïre wurde in der Eschenburg'schen Uebersetzung schon 1799 in Berlin aufgeführt, Goethe folgte mit dem Mahomed 30. Januar 1800, mit dem Tancred 31. Januar 1801. Das letztere Stück führte Iffland am 10. März desselben Jahres auf, die Alzire nach der Uebersetzung von Bürde hatte er schon im vorhergehenden Jahre gegeben. Ferner richtete er Corneille's Rodogune 3. August 1802 und Andromache 12. Januar 1804 für die Bühne ein. Schiller, der sich im Anfang gesträubt, folgte mit der Phädra, die in Weimar

30. Januar 1805, in Berlin 24. März 1806 gegeben wurde. Corneille's Cid, nach Einsiedeln, führte man in Weimar Januar 1806 auf. Es war keineswegs eine blose Rückkehr zum Alten, denn was die frühern deutschen Dichter vorzugsweise als eine Fessel empfunden hatten, war der französische Alexandriner, der im Deutschen immer unnatürlich klingt. Durch den fünffüßigen Jambus wurden diese fremden Stoffe naturalisirt, freilich ohne eine erhebliche Wirkung auszuüben, denn die Dürftigkeit des Inhalts und die Kälte der Form trat um so merklicher hervor. Es kam im Grunde den Weimarischen Kunstfreunden auch nicht auf den Inhalt an, oder auf den sittlichen Eindruck, sondern lediglich auf das Vornehme und Abgemessene der Form. Schiller hat sich in dem bekannten Gedicht an Goethe ausführlich darüber ausgesprochen, wie nöthig es sei, das gewaltsam eindringende wirkliche Leben von der Kunst zu verbannen:

— leicht gezimmert nur ist Thespis Wagen,
Und er ist gleich dem Acherontschen Kahn,
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben sich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

In diesem höhern Sinn habe nur der Franzose die Kunst verstanden, trotz ihrer Beeinträchtigung durch falsche Convenienz.

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene,
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachläßig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied.
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Es ist nicht möglich, kürzer und schlagender das ideale Princip gegen den Naturalismus auszusprechen. Freilich fühlt man auch die Unsicherheit heraus, die im Streben nach dem Ideal zu den allerverwegensten Experimenten trieb. Viel merkwürdiger noch, als der Versuch, die französischen Classiker auf die Bühne zu bringen, war die Aufführung der Terenzischen Lustspiele nach der Uebersetzung von Einsiedeln, „die Brüder" 24. October 1801, und „das Mädchen von Andros" 6. Juni 1802; ferner Plautus' „Gefangene," nach Einsiedeln, April 1806; ein Versuch, der Goethe so wichtig erschien, daß er (35, S. 340) davon eine neue Periode des Theaters datirt. Um die Nachbildung vollständig zu ma-

chen, wurden diese Stücke in Masken aufgeführt und so allen bisherigen Begriffen und Gewohnheiten der Schauspieler wie des Publicums die unerhörteste Gewalt angethan.

Alle diese Versuche waren im Grunde nur Spielereien, die auf den weitern Fortschritt der Entwickelung wenig Einfluß hatten. Von einer ungeheuern Bedeutung war dagegen die neue Methode in der Aufführung Shakspeare's. Bisher hatte man diesen Dichter, in dem man einen genialen Naturalisten sah, in die Prosa der Familien- und Ritterstücke herabgezogen, jetzt ging man an das kühne Unternehmen, ihn im Sinn des neugewonnenen Kunstprincips zu veredeln und dadurch die Idealität des Theaters zu steigern. Wie man sich das etwa dachte, das können wir schon ungefähr aus den Ansichten entnehmen, die Goethe im Wilhelm Meister über Hamlet entwickelt: das symbolische Grundprincip wird mit scharfer Analyse entwickelt, und daraus die Tragödie gewissermaßen neu construirt, mit völliger Aufgebung des alten Baugerüstes.

Der Reichthum der Shakspeare'schen Stücke ist so groß und ihr innerer Kern dem deutschen Geiste so verwandt, daß eine verständige und kunstgemäße Verarbeitung dieses Dichters den veränderten Voraussetzungen der Bühne gemäß, verbunden mit den neuen Schöpfungen Schiller's und Goethe's, ausgereicht hätte, die Grundlage eines deutschen Theaters zu bilden. Allein diese Aufgabe wurde durch die Unsicherheit in den künstlerischen Principien vereitelt. Die Bearbeitung eines fremden Dichters verlangt ein fertiges Gesetz, während das deutsche Drama eben erst auf dem Wege war, sich mühevoll eins zu suchen.

Bisher war Shakspeare, und zwar mit großem Beifall, in den Schröder'schen Bearbeitungen gegeben. Diese waren ganz naturalistisch und tief unter dem poetischen Horizont des Urbilds, allein sie verriethen doch einen sichern theatralischen Instinct. Schröder hatte die großen Scenen, in welchen sich Shakspeare's Kraft zusammendrängt, herausgehoben und dieselben mit Auslassung aller Mittelglieder sehr naiv aneinander gereiht. Ein wirkliches Kunstwerk war daraus nicht hervorgegangen; die feinern Nüancen waren verwischt, und der derbe prosaische Ton der Uebersetzung wurde durch die Improvisationen der Schauspieler noch mehr ins Rohe gezogen. Allein Shakspeare gehörte in dieser Form doch wirklich dem deutschen Theater an. — Das idealistische Princip der Weimarer Schule, der griechische Kunstbegriff, wollte mit Shakspeare's Form ebensowenig übereinkommen, als die classische Schule der Franzosen. Wenn sie also consequent sein wollte, so mußte sie in ihren Umarbeitungen ebenso durchgreifend sein. Nun erhob sich aber die Ansicht, Shakspeare's Dramen seien absolute Kunstwerke und jede Veränderung derselben wäre eine Beleidigung der Kunst. Sie fand in dem jungen Dichterkreise, welcher das Drama

mehr vom Standpunkte der Literatur, als des Theaters auffaßte, um so leichter Eingang, da ihr durch ein Kunstwerk ersten Ranges die Bahn gebrochen wurde, die Uebersetzung Shakspeare's von A. W. Schlegel, 9 Bde. 1797—1810. Sie ist eine Nachschöpfung und das glänzendste Zeugniß für die Fähigkeit der deutschen Sprache, eine fremde Dichtung in ihren eigenthümlichsten Feinheiten wiederzugeben. Wie glücklich Schlegel in der Nachbildung die richtige Mitte getroffen hat, zeigt der Vergleich der frühern Uebersetzungen von Eschenburg und Wieland oder der spätern von Voß. Die ersten haben eine verständliche Diction, aber nichts von der poetischen Färbung des Originals, während Voß, um treu zu sein, die Seltsamkeit in den Formen bis zum Fratzenhaften und Manierirten übertreibt. Freilich muß man bei der Schlegel'schen Uebersetzung, die für den Kenner berechnet ist, nicht jene fließende Diction erwarten, die wir von unsern eigenen Bühnendichtern zu fordern gewohnt und berechtigt sind. Sie ist eben für den Leser geschrieben, nicht für die Bühne. Ihre rein literarische Aufgabe hat sie in einer Weise erreicht, wie selten ein anderes Werk. Sie ist für die Gebildeten Deutschlands eine poetische Bibel geworden, aus der sie in den höchsten Stunden Erhebung und Trost geschöpft haben. Aber daß man sie unverändert aufs Theater gebracht hat, ist weder für die richtige Würdigung Shakspeare's, noch für unsere eigene Kunst ein Gewinn gewesen; ja daß man überhaupt daran gedacht, war nur möglich, weil man lediglich ein literarisches Publicum vor Augen hatte. — So schlägt Goethe 1803 in einer Abhandlung über Shakspeare (Bd. 35, S. 367—387), die viel goldene Worte enthält, den theatralischen Werth des Dichters ziemlich gering an.

Shakspeare spricht durchaus an unsern innern Sinn: durch diesen belebt sich sogleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen; denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich alles vor unsern Augen. Betrachtet man aber die Shakspeare'schen Stücke genau, so enthalten sie viel weniger sinnliche That, als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich leicht imaginiren läßt, ja, was besser imaginirt als gesehen wird. Hamlet's Geist, Macbeth's Hexen, manche Grausamkeiten erhalten ihren Werth durch die Einbildungskraft, und die vielfältigen kleinen Zwischenscenen sind blos auf sie berechnet. Alle solche Dinge gehen beim Lesen leicht und gehörig an uns vorbei, da sie bei der Vorstellung lasten und störend, ja widerlich erscheinen. — Durchs lebendige Wort wirkt Shakspeare, und dies läßt sich beim Vorlesen am besten überliefern; der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es giebt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschlossenen Augen, durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakspeare'sches Stück nicht declamiren, sondern recitiren zu lassen. — .... So gehört

Shakspeare nothwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf. Weil man ihn dort unbedingt verehren kann, so muß man hier die Bedingungen erwägen, in die er sich fügte, und diese Bedingungen nicht als Tugenden oder als Muster anpreisen .... Die theatralischen Forderungen erscheinen ihm nichtig, und so macht er sich's bequem .... Nur leugnen wir dabei, und zwar zu seinen Ehren, daß die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen. — Nun hat sich seit vielen Jahren das Vorurtheil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakspeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten. Die Versuche, durch eine vortreffliche genaue Uebersetzung veranlaßt, wollten nirgends gelingen, wovon die Weimarische Bühne das beste Zeugniß ablegen kann. Will man ein Shakspearisch Stück sehen, so muß man wieder zu Schröder's Bearbeitung greifen; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakspeare kein Jota zurückbleiben dürfe, so sinnlos sie ist, hört man immer wiederklingen. Behalten die Verfechter dieser Meinung die Oberhand, so wird Shakspeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches denn auch kein Unglück wäre, denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden. —

Eine solche Resignation war erst möglich, nachdem man lange Zeit hindurch ernsthaft bemüht gewesen war, den Dichter in diejenige Kunstform umzugießen, die man für die vollkommenste hielt. Die Aufgabe war nicht an ihrer eigenen Unmöglichkeit gescheitert, sondern an der Einseitigkeit des Weimarischen Kunstprincips. Sehr lehrreich sind für uns in dieser Beziehung zwei Bearbeitungen, die des Macbeth von Schiller und des Romeo von Goethe. Wir beginnen mit der letztern, da sie sich an die obenstehende Abhandlung anschließt.

Shakspeare zerstört den tragischen Gehalt der Ueberlieferung beinahe ganz durch die zwei komischen Figuren Mercutio und die Amme. Betrachtet man die Oekonomie des Stücks recht genau, so bemerkt man, daß diese beiden Figuren und was an sie grenzt, nur als possenhafte Intermezzisten auftreten, die uns bei unserer folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein müssen. *) — (G. 35, S. 379.)

Nach diesem Princip richtete Goethe seine Umarbeitung ein, die den 1. Februar 1811 in Weimar aufgeführt wurde. Goethe hat die charakteristische Streitscene der Diener verworfen, womit Shakspeare uns von vorn herein mitten in die Handlung versetzt. Er zieht einen opernhaften

*) Noch wunderlicher ist freilich in der ausführlichen Kritik A. W. Schlegel's über Romeo (Horen 1797) die Erklärung: „Das Verhältniß seiner Kunst zur Natur erfordert nicht jene strenge Sonderung des Zufälligen vom Nothwendigen, welche ein unterscheidendes Merkmal der tragischen Poesie den Griechen ausmacht."

Eingang vor. Die Diener Capulet's schmücken die Thüren mit Lampen und Kränzen und singen:

Zündet die Lampen an!
Windet auch Kränze dran,
Hell sei das Haus.
Ehret die mächtige
Feier mit Tanz und Schmaus,
Capulet der Prächtige
Richtet sie aus. u. s. w.

Romeo und Benvolio gehen hinein, die Scene des Balls bleibt im Wesentlichen dieselbe; doch sind einige unnöthige und ziemlich geschmacklose Zusätze eingeschoben, z. B. daß der Fürst verkleidet eintritt, um zur Sühne zu wirken, man weiß nicht recht wie. Dann folgt die Balconsscene. Im zweiten Act die Scene im Klostergarten, die Tödtung Mercutio's und Tibald's bis zur Verbannung Romeo's. Der dritte Act, abgesehen von sehr starken, aber nicht unzweckmäßigen Abkürzungen, nicht geändert. Im vierten Act die zweite Balconsscene mit dem, was darauf folgt, bis zur Einnahme des Schlaftrunks. Im fünften Act ist der Schluß weggelassen. Lorenzo kommt hin, wie Julia grade erwacht, sie ersticht sich in seiner Gegenwart, und Lorenzo schließt nach einer Pause das Stück mit folgendem Epilog:

Auch sie ist hin! damit bekräftigt werde,
Daß menschliches Beginnen eitel sei.
Des weisen Mannes Rath verstiebt zu Nichts,
Und Thorheit sieht sich vom Erfolg gekrönt.
Das Gute wollen ist gefährlich; oft
Gefährlicher als Böses unternehmen:
Die eh'rne Pforte mög' auch hier verwahren,
Bis ich es darf den Obern offenbaren.
Glückselig der, wer Liebe rein genießt,
Weil doch zuletzt das Grab so Lieb' als Haß verschließt.

Es ist gut, daß Boas diese Umarbeitung aufgefunden hat, weil sie uns einen deutlichen Begriff von der Art und Weise macht, wie man in Weimar das idealistische Maß an den großen realistischen Dichter legte.

Ungleich wichtiger für unsere Einsicht in das Princip der Schule war Schiller's Bearbeitung des Macbeth, die am 14. Mai 1800 in Weimar aufgeführt und dann öfters wiederholt wurde. Das Wiener Theater folgte 1808, das Berliner 1809. Seit der Zeit ist sie mehr als billig in Verachtung gekommen. Einmal war an sich die Uebersetzung schon ein Verdienst, da damals außer der Bürger'schen roh naturalistischen Bearbeitung, die man fast eine Travestie nennen kann, noch keine vorhanden war. Sie

ist in Beziehung auf Sprache und Declamation, freilich mit zu großer Hervorhebung des Conventionellen, für das Theater weit zweckmäßiger eingerichtet, als die spätern von Voß und Tieck. In Bezug auf die Anwendung der übersinnlichen Welt werden wir freilich den Gegnern Schiller's beitreten, ohne doch zu verkennen, daß ihn bei seiner Umgestaltung ein innerer nicht unwichtiger Grund leitete.

Indem Shakspeare die Hexen der Ueberlieferung plastisch zu versinnlichen strebte, kam ihm der damalige Volksglaube zu Hülfe. Die Hexenprocesse waren in vollem Gange, und man durfte auf diese unheimlichen Figuren nur hindeuten, um sie dem Zuschauer sogleich in ihrer ganzen gräßlichen Wirklichkeit fühlbar zu machen. Shakspeare hat die plump gemeinen Züge des Volksglaubens durchaus entfernt und nur das Poetische beibehalten. Das war ihm dadurch möglich, daß er auf die ergänzende Phantasie seiner Zuschauer rechnen konnte. Unserer Phantasie sind glücklicher Weise diese Fratzen nicht mehr so geläufig, und wenn sie uns nicht ganz unverständlich bleiben sollen, so scheint es, daß der Dichter etwas zur Ergänzung thun muß. Hier trat nun dem Schüler der Griechen die Verwandtschaft mit den alten Schicksalsmächten augenblicklich entgegen. Er verwandelte daher die Unheilsschwestern in Schicksalsschwestern, gab ihnen eine idealisirte Haltung und legte ihnen complicirte Pläne unter. Wie weit dieser Idealismus ging, begreifen wir erst, wenn wir aus den Briefen von Heinrich Voß (II. S. 12) erfahren, daß die Hexen als junge Mädchen dargestellt wurden, schön von Wuchs und recht artig gekleidet, die eine sogar zierlich. *)

Man fühlt sich leicht versucht, an eine Verwandtschaft Shakspeare's mit der antikromantischen Schicksalstragödie zu glauben, wenn man den Accent seiner Stücke verändert. Damit ändert man aber freilich die Hauptsache. Die beiden Prophezeiungen der Hexen sind bei Shakspeare nicht im Sinn der griechischen Orakel aufzufassen, sie sind vielmehr dramatische Motive, deren Wirkung wir vollständig ermessen. Durch die erste Prophezeiung wird der Ehrgeiz, der in Macbeth's Brust schlummerte, ins Bewußtsein gerufen und ihm der Muth zu seinem Unternehmen eingeflößt; durch die zweite wird er in trügerische Sicherheit gewiegt und dadurch endlich der rächenden Gerechtigkeit preisgegeben. Daß die Hexen die Zukunft,

*) Als December 1825 Macbeth in der rein Shakspeare'schen Form in Berlin aufgeführt wurde, schreibt Goethe an Zelter: „Diese Bemühungen gehören zu denjenigen, welche König Saul der Hexe zumuthete: den großen Todten hervorzurufen, wenn wir uns selbst nicht zu helfen wissen. Shakspeare ist noch widerborstiger als jener abgeschiedene Prophet, und wenn sie ihn gar in seiner Integrität hervorzaubern wollen, dann geht es am wenigsten. Ein solcher Mischmasch von Uraltem und Modernstem bleibt immer auffallend."

wenn auch in einem verkehrten Sinn, richtig prophezeien, ist ein accidenteller Umstand, auf den wenigstens nicht insofern Gewicht gelegt wird, als ob dadurch die Freiheit des Helden irgendwie beeinträchtigt wäre: es liegt in diesem Vorgreifen der Zukunft keine Prädestination. Macbeth rennt nicht blind in seine Schuld, wie Oedipus, sondern sehend. — Shakspeare ist fast überall Meister in der Kunst, die übersinnliche Welt so in seinen dramatischen Inhalt zu verflechten, daß sie als etwas Reales erscheint; aber in keinem seiner Stücke hat er diese Kunst so glänzend bewährt, als im Macbeth. Zwar hat er sich für das Theater, wie in andern Fällen, auch hier die Erscheinungen so gedacht, daß sie sinnlich hervortreten sollen, allein sie sind eigentlich doch immer nur für das geistige Auge. Bei den Hallucinationen Macbeth's vom blutigen Dolch an bis zu dem Geiste Banco's, der allen übrigen Personen unsichtbar bleibt, ist das leicht zu erkennen; allein es gilt auch von den Hexen. Die dämonische Welt erfüllt unsichtbar das ganze Leben, aber sie zeigt sich nur dem, der sie sucht. Die Gedanken, welche die Hexen Macbeth einzugeben scheinen, schlummerten schon in seiner Seele; sie verkörperten sich zu jenen räthselhaften Erscheinungen, die nur ihm vernehmlich werden, nur auf ihn einwirken, nicht etwa, wie Tieck meint, weil der Fuß des tugendhaften Helden sich zufällig in ihren Zauberkreis verirrt, sondern weil sein Geist bereits darin befangen ist. Es erregt ein grauenhaftes Gefühl, als später Macbeth beschließt, die Zauberschwestern aufzusuchen; er zweifelt nicht daran, sie zu finden, denn sie sind da, wo etwas Böses eintritt. Nachdem sie sein Herz noch weiter mit trügerischen Versicherungen genährt, sind sie verschwunden wie ein Blendwerk der Phantasie, keiner seiner Begleiter hat sie gesehen, er steht einsam auf der Haide. In seinem bösen Vorhaben war er in demselben nachtwandlerischen Treiben befangen, das sich bei Lady Macbeth erst in Folge der That geltend macht. Mit unendlicher Feinheit hat der Dichter diesen finstern Spuk so bezeichnet, daß er nur die Farbe der Seele wiedergiebt. Dies geht durch den falschen Idealismus Schiller's verloren. Die Schicksalsschwestern behaupten ein Recht für sich und verlieren dadurch jenen poetischen Hauch, der nur aus der realen Farbe des Lebens hervorgeht. — Es ist augenscheinlich, daß unsere beiden Dichter bei der Bearbeitung Shakspeare's ein falsches Princip verfolgten, und deshalb müssen wir zufrieden sein, daß sie es bei einigen Stücken haben bewenden lassen. Es ist eine Arbeit, die noch zu thun bleibt.

Von den Aufführungen Shakspeare's in jener Periode erwähnen wir: Hamlet (Schlegel), Berlin 15. October 1799; Cäsar (Schlegel), Weimar October 1803; Othello (Voß, leider mit Schiller'schen Verbesserungen), Weimar 8. Juni 1805; König Johann (Schlegel), Weimar April 1806; Kaufmann von Venedig (Schlegel), Berlin 1811; Coriolan (Falck), Berlin 1811

Die Anerkennung, die Shakspeare in unserer Sturm- und Drangperiode fand, bezog sich auf die verwandten Seiten, die dämonische Gewalt in der Darstellung der Leidenschaften und die Naturwahrheit. So hat im Wesentlichen auch Lessing, der in seiner eigenen Technik mit vollem Recht ganz unabhängig von Shakspeare blieb, die Sache aufgefaßt. Anders verhielt es sich mit den Idealisten, die auf die Naturwahrheit verächtlich herabsahen. Mit Ausnahme von Tieck waren sie in ihrer Bewunderung nicht ganz ehrlich. Daß ein feingebildeter Kenner wie A. W. Schlegel das Große und Poetische in Shakspeare ebenso gut herausfühlte, wie in der indischen, spanischen oder altdeutschen Poesie, unterliegt keinem Zweifel; daß er aber sein Kunstprincip in Shakspeare realisirt glaubte, das war zum wenigsten eine arge Selbsttäuschung. Der aufrichtige Novalis hat uns darüber einige sehr merkwürdige Mittheilungen gemacht.

„Shakspeare ist mir dunkler als Griechenland: den Spaß des Aristophanes verstehe ich, aber den Shakspeare's noch lange nicht. Shakspeare verstehe ich überhaupt noch sehr unvollkommen. — In Shakspeare wechselt durchaus Poesie mit Antipoesie, Harmonie mit Disharmonie ab, das Gemeine, Niedrige, Häßliche mit dem Romantischen, Höhern, Schönen, das Wirkliche mit dem Erdichteten, Pedantism mit Unnatur, und das ist mit dem griechischen Trauerspiel gerade der entgegengesetzte Fall. — Shakspeare's Werke und Gedichte gleichen ganz der Boccacci'schen und Cervantes'schen Prosa, ebenso gründlich, elegant, nett, pedantisch und vollständig .... Shakspeare war eine mächtige, buntkräftige Seele, deren Empfindungen und Werke wie Erzeugnisse der Natur das Gepräge des denkenden Geistes tragen und in denen auch der letzte scharfsinnige Beobachter noch neue Uebereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls, Begegnungen mit spätern Ideen, Verwandtschaften mit den höhern Kräften und Sinnen der Menschheit finden wird. Sie sind sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich, wie die Erzeugnisse der Natur, und es dürfte nichts Unpassenderes von ihnen gesagt werden können, als daß sie Kunstwerke in jener eingeschränkten, mechanischen Bedeutung des Worts seien. In Shakspeare's historischen Stücken ist durchgehends Kampf der Poesie mit der Unpoesie. Das Gemeine erscheint witzig und ausgelassen, wenn das Große steif und traurig erscheint. Das niedrige Leben wird durchgehends dem höhern entgegengestellt, oft tragisch, oft parodisch, oft des Contrastes wegen." *)

*) Novalis Werke, III. S. 164. 185. II. S. 183—184. — Man vergleiche Körner's Briefwechsel mit Schiller IV. S. 367: „Bei Shakspeare ist jede einzelne Scene ein besonderes Kunstwerk .... Die Einheit scheint mehr unvorsätzlich zu entstehen, indem der Charakter, der seiner Phantasie einmal lebendig vorschwebte, in einer Reihe von Scenen sich gleich blieb ... Was bei ihm Mangel an Ausbildung war, wird ihm von der Schlegel'schen Schule als höhere Stufe der Poesie angerechnet: das Chaotische soll absichtlich, soll das Gepräge eines freien Spiels seiner Phantasie sein, und von dieser Seite sucht man ihm nachzuahmen," u. s. w.

Friedrich Schlegel sprach sich über Shakspeare zuerst in einem Werke aus, wo man es am wenigsten erwarten sollte, in seiner Geschichte der griechischen Poesie (1797). Shakspeare ist ihm unter allen Künstlern derjenige, welcher den Geist der modernen Poesie überhaupt im Gegensatz zur griechischen am vollständigsten und am treffendsten charakterisirt. Er sagt allerlei Schönes über den Dichter, aber was er als Grundprincip aufstellt, stimmt doch mit dem Urtheil von Novalis im Wesentlichen überein.

Wer seine Poesie als schöne Kunst beurtheilt, der geräth nur in tiefere Widersprüche, je mehr Scharfsinn er besitzt. Wie die Natur Schönes und Häßliches durcheinander mit gleich üppigem Reichthum erzeugt, so auch Shakspeare. Keins seiner Dramen ist in Masse schön; nie bestimmt Schönheit die Anordnung des Ganzen. Die einzelnen Schönheiten sind, wie in der Natur, nur selten von häßlichen Zusätzen rein, und sie sind nur Mittel eines andern Zwecks; sie dienen dem charakteristischen oder philosophischen Interesse. Nicht selten ist seine Fülle eine unauflösliche Verwirrung und das Resultat des Ganzen ein unendlicher Streit. Mitten unter den heitern Gestalten unbefangner Kindheit oder fröhlicher Jugend verwundet uns eine bittre Erinnerung an die völlige Zwecklosigkeit des Lebens, an die vollkommne Leerheit alles Daseins. Nichts ist so widerlich, bitter, empörend, ekelhaft, platt und gräßlich, dem seine Darstellung sich entzöge, sobald es ihr Zweck bedarf. Nicht selten entfleischt er seine Gegenstände, und wühlt wie mit anatomischem Messer in der ekelhaften Verwesung moralischer Cadaver. Daß er den Menschen mit seinem Schicksale auf die freundlichste Weise bekannt mache, ist daher wohl eine zu weit getriebene Milderung. Ja eigentlich kann man nicht einmal sagen, daß er uns zu der reinen Wahrheit führe. Er giebt uns nur eine einseitige Ansicht derselben, wenn gleich die reichhaltigste und umfassendste. Seine Darstellung ist nie objectiv, sondern durchgängig manierirt .... Es giebt vielleicht keine vollkommenere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so grenzenloses Mißverhältniß der denkenden und der thätigen Kraft, wie in Hamlet's Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist ein Maximum der Verzweiflung. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als trivial vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens erscheint; vor der ewigen kolossalen Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt. —

Dieselben Ideen trägt Fr. Schlegel 1812 in seinen Vorlesungen über Literatur vor; diesmal natürlich mit einer erbaulichen Wendung.

Wäre es der einzige Zweck der dramatischen Dichtkunst, den Menschen und sein Dasein als ein Räthsel darzustellen, so würde Shakspeare nicht nur der Erste von Allen in dieser Kunst zu nennen, sondern es würde irgend ein anderer Alter oder Neuer auch nur von ferne ihm darin zu vergleichen

sein. Es hat aber meines Erachtens die dramatische Dichtkunst allerdings noch ein anderes und höheres Ziel. Sie soll das Räthsel des Daseins nicht blos darlegen, sondern auch lösen, sie soll das Leben aus der Verwirrung der Gegenwart heraus, und durch dieselbe hindurch bis zur letzten Entwicklung und endlichen Entscheidung hinführen. Dadurch greift ihre Darstellung ein in die Zukunft, und stellt uns die Geheimnisse des innern Menschen vor Augen .... Shakspeare's Sonette zeigen uns, daß er in den Dramen meistens gar nicht darstellte, was ihn selbst ansprach, oder wie er an und für sich war und fühlte, sondern die Welt, wie er sie klar und durch eine große Kluft von sich und seinem tiefen Zartgefühl geschieden, vor sich stehen sah .... Andere Dichter haben gestrebt, uns in einen idealischen Zustand der Menschheit wenigstens auf Augenblicke zu versetzen. Er stellt den Menschen in seinem tiefen Verfall, diese all sein Thun und Lassen, sein Denken und Streben durchdringende Zerrüttung mit einer oft herben Deutlichkeit dar.... Dabei schimmert die Erinnerung an die ursprüngliche Hoheit des Menschen, von der jene Gemeinheit nur ein Abfall ist, überall hindurch .... Aber selbst die jugendliche Liebesgluth erscheint nur als eine Begeisterung des Todes.... So ist dieser Dichter, der im Aeußern durchaus gemäßigt und besonnen, klar und heiter erscheint, bei dem der Verstand herrschend ist, der überall mit Absicht, ja man möchte sagen, mit Kälte verfährt und darstellt, seinem innersten Gefühl nach der am meisten tief schmerzliche und herb tragische unter allen Dichtern der alten und der neuen Zeit.

Man hat so viel Wesens von der Aufklärung gemacht, welche Shakspeare der deutschen, d. h. romantischen Kritik verdanke, daß es nöthig ist, auf diese widersprechenden Ideen hinzuweisen, um auch in dieser Beziehung etwas bescheidener zu werden. — Am unbefangensten in seiner Würdigung Shakspeare's war Tieck. Freilich muß man in seinen Urtheilen wie überhaupt in dem Wesen des Mannes zwei ganz getrennte Momente unterscheiden: bald überwiegt seine realistische Natur, bald die Abstraction und die Phrase. Das Letztere geschieht jedesmal, wo er Shakspeare als einen Künstler darzustellen sucht. So in mehrern seiner spätern Kritiken, so namentlich in den beiden Novellen, in denen die dichterische Würde Shakspeare's verherrlicht werden soll. Aber diese idealisirende Auffassung kommt nur ausnahmsweise bei ihm vor, eigentlich freute er sich, wie die alten Naturalisten, an der anscheinenden romantischen Verworrenheit des Dichters, an jenem Chaos von Scherz und Ernst, für welches er in seiner Theorie nicht die Lösung fand. Wie sehr er seinen Lieblingsdichter mißverstanden hat, zeigen seine eigenen Dramen. — In seiner Jugendarbeit „über die Behandlung des Wunderbaren bei Shakspeare“ (1793) nahm er einen guten Anlauf; leider hatte er nie Stetigkeit genug, das verständig begonnene Werk folgerichtig durchzuführen. Die Laune bestimmt ihn, er sucht das Gesetz und die Nothwendigkeit in den gleichgültigen Umständen, und bei dem Großen, was Shakspeare geschaffen, giebt er die Analyse auf.

Das Willkürliche und Phantastische ist ihm wichtiger, als das Große, die schwächsten Versuche, z. B. Perikles, scheinen ihm den erhabensten Werken ebenbürtig, oder er behandelt sie vielmehr mit Vorliebe. Er glaubt die Formlosigkeit vollständig zu rechtfertigen, wenn er auf die damalige Einrichtung der Bühne hinweist, welche der Phantasie der Zuschauer mehr zumuthen konnte; mit der Vereinfachung der Maschinerie allein ist es nicht gethan. Wenn uns auch der fortwährende Wechsel der Decorationen nicht irrt, so vermissen wir doch häufig die Continuität der Handlung, und was die Griechen darüber aufgestellt haben, ist ein auf die Kenntniß der menschlichen Natur sehr weise berechnetes Gesetz, welches der tapfere Vorkämpfer gegen den falschen Classicismus der Franzosen, Lessing, in seinen eigenen Stücken sehr sorgfältig beobachtet hat. Ueberhaupt ist für die kritische Untersuchung der Shakspeare'schen Technik, bei der sich sehr wichtige Fragen ergeben würden, z. B. wie weit man mit Hintansetzung des Ereignisses die Scenen zur Hervorrufung von Stimmungen benutzen; wie weit man, ohne die Einheit der Handlung zu beeinträchtigen, in der Virtuosität des Charakterisirens gehen; wie weit man, um je nach dem augenblicklich beabsichtigten Effect widersprechende Voraussetzungen zu machen, die Phantasie täuschen darf u. s. w., von den englischen Kritikern immer noch mehr geleistet, als von den deutschen trotz aller Philosophie. Am wenigsten ist von unserer damaligen Kritik für die Feststellung des ethischen Inhalts gethan. Erfüllt von den Ideen einer absoluten, von dem Gesetz der Wirklichkeit losgelösten Kunst, verkannte sie in Shakspeare den gewaltigen sittlichen Ernst, der auch da sich geltend macht, wo er phantastisch zu spielen scheint. Dieses phantastische Spiel machte sie bei ihm zur Hauptsache und fand das Abbild ihrer eigenen Ironie, ihrer Freiheit von den Stoffen darin wieder. Sie hat den britischen Dichter ebensowenig vom historischen Standpunkt richtig gewürdigt, wie vom künstlerischen. Wer Shakspeare historisch verstehen will, muß von der weltbewegenden Kraft der Reformation durchdrungen sein, und dafür hatte die damalige Periode allen Sinn verloren.

Wie man von Sokrates sagt, er habe die Philosophie vom Himmel auf die Erde geführt, so hat die Reformation den Idealismus der Realität und das Gewissen dem Gemüth wieder erobert. Diesen protestantischen Geist hat kein Dichter so tief aufgefaßt, als Shakspeare. Die idealistische Schule ging auf das Entgegengesetzte aus: sie stellte, wie die katholische Kirche, das Ideal der Wirklichkeit entgegen. Shakspeare hat von innen heraus gearbeitet, seine Form war der nothwendige Organismus seiner Gedanken, während nach der neuen Doctrin die Kunstform das Erste ist, in welche dann sittliche Ideen und Charaktere nach Belieben hineingeworfen werden. Shakspeare hat freilich, wie jeder große Dichter, das Thatsäch-

liche zu Grunde gelegt. Sein Zweck war, durch Darstellung von Leidenschaften und Schicksalen das Gemüth zu erschüttern, aber sein Geist war so von der protestantischen Gesinnung erfüllt, daß er diese Leidenschaften und Schicksale nicht anders darstellen konnte, als vom Standpunkt des Gewissens. Die überlieferten Thatsachen nahmen unter seinen Händen eine sittliche Färbung an, die wir in seinen Quellen vergebens suchen würden. So viel Aeußerlichkeiten er auch darstellt, das ganze Interesse concentrirt sich in dem Gewissen der Charaktere, und dieses Gewissen ist zugleich der Geist des Schicksals, die Offenbarung Gottes, der nicht wie in der romanischen und katholischen Welt mit seinem Gesetz und seiner Macht das Gesetz der Erde widerlegt, sondern der sich im Gesetz der Erde realisirt. Dieses Gesetz kann freilich nicht so einfach, nicht so handgreiflich, so nach den Symbolen der abstracten Kunst zugeschnitten sein, wie der Supranaturalismus Calderon's, dafür erschöpft es tiefer den Sinn des Lebens und bringt eine höhere Kunstform hervor. Von dieser religiösen Tiefe haben die classischen und romantischen Idealisten keine Ahnung gehabt; sie sahen in dem Dichter nur das Dämonische, das Incommensurable, das mittelalterlich Dunkle, die Freiheit vom Gewöhnlichen und Alltäglichen, was in der That viel zu dem Zauber beiträgt, den er in uns hervorruft. Aber das Große bei Shakspeare ist, daß auch diese dämonische Kraft, die uns erschüttert, weil wir sie nicht auflösen können, in richtigem Verhältniß zu dem Gefühl steht, das der sittliche Inhalt in uns erweckt. Wir fühlen die Schauder einer höhern Welt, obgleich wir begreifen. Es ist der schwerste Irrthum der romantischen Schule, daß sie diesen Punkt so gänzlich verkannt hat. Die Poesie, namentlich die dramatische, kann für das Leiden und Handeln der Menschen nur dadurch unser Mitgefühl erregen, daß sie den einzelnen Fall mit den Gesetzen des uns angeborenen sittlichen Instincts in Verhältniß bringt.

Während so von allen Seiten das Fremde herbeigezogen wurde, um für Deutschland einen dramatischen Stil zu gewinnen, that Schiller in zwei rasch auf einander folgenden Tragödien einen neuen entscheidenden Schritt zur Durchführung seiner künstlerischen Principien. Mit der Ausarbeitung des Wallenstein war er in seiner Technik sichergestellt, und Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans wurden in einer verhältnißmäßig sehr kurzen Zeit vollendet.

Die Aufführung der M a r i a S t u a r t in Weimar erfolgte einen Monat nach dem Macbeth, 14. Juni 1800. Der Enthusiasmus, den die beiden Dichter bei den Schauspielern erregt hatten, zeigte sich unter Anderm darin, daß die junge, schöne, bewunderte Caroline Jagemann, für welche Schiller die Rolle der Maria bestimmt hatte, sich erbot, die „ungünstigere“

der Elisabeth zu übernehmen, eben weil sie eine schwierigere war, und daß die junge Amalie Malcolmi die Kennedy gab. — Das Berliner Theater folgte am 8. Januar 1801.

Das Vorurtheil, Maria für die dankbarere Rolle zu halten, besteht noch immer, obgleich es für denjenigen, der sich durch den sinnlichen Reiz nicht blenden läßt, augenscheinlich ist, daß Elisabeth als die tragische Hauptperson gedacht werden muß. Wenn Schiller anders fühlte, so geschah das unter dem Einfluß der griechischen Schicksalsidee. Für unser Gefühl muß der dramatische Held wenigstens etwas dazu beitragen, sein Schicksal herbeizuführen. Maria ist aber ein willenloses Schlachtopfer, und würde kaum nach griechischen Begriffen bei dem Fortgang des Drama's stark genug betheiligt sein.

Denken wir uns Elisabeth als Hauptperson, so gewinnt der Verlauf des Stücks einen dramatischen Charakter, der ihm bei der gegenwärtigen Anlage fehlt. Zu Anfang des Stücks schwankt der Entschluß in ihrer Seele, für den Tod der Maria sprechen ebenso dringende Rücksichten als gegen denselben. Durch ein dazwischen liegendes Ereigniß, die persönliche Unterredung mit Maria, zu der sie sich verleiten ließ, um die Gegnerin zu demüthigen, die aber ins Gegentheil umschlägt, wird ihre Leidenschaft rege gemacht, und der Kampf in ihrem Innern ist entschieden. Der gleichzeitige Mordversuch giebt ihr Veranlassung, diesen Entschluß äußerlich zu rechtfertigen. Trotzdem ist ihre Vergangenheit noch stark genug, das Gebot der Milde und Humanität ihr einzuprägen, und so faßt sie einen halben Entschluß, der trotz feinster Berechnung immer dem Zufall einen Theil des Erfolgs in die Hand spielt. Indem nun ihr Wille in das Gebiet der Thatsachen übertritt und sich ihrer Macht entzieht, trifft sie der Rückschlag. Es zeigt sich, daß die Frucht, die sie frevelhaft begehrte, eine bittere ist und ihr ferneres Leben vergiftet. — Daß bei der wirklichen Aufführung dieser Eindruck keineswegs hervorgebracht wird, liegt an der Einseitigkeit der Färbung. Das Herz des Dichters ist entschieden auf Seiten der Königin von Schottland. Er hat sie mit aller Liebenswürdigkeit ausgestattet, deren sein Pinsel fähig war, während in dem Bilde ihrer großen Feindin kein einziger schöner, versöhnender Zug sich vorfindet; ja sie ist mit einem wahren Raffinement des Hasses gezeichnet. Diese Wendung ist so merkwürdig, daß sie eine nähere Untersuchung verdient.

Der Gegensatz zwischen Maria und Elisabeth ist kein blos individueller; es prägen sich in ihnen und ihren Umgebungen zwei widerstreitende Weltanschauungen aus, Protestantismus und Katholicismus. Andeutungsweise sind in Schiller's Tragödie die Wirkungen der Religion richtig getroffen: die katholische Kirche beschäftigt die Phantasie und läßt in der Erwartung des Wunders, welches das Gemüth mit seinem Gott ver-

söhnen soll, im Leben selbst der Leidenschaft freien Spielraum, während der Protestantismus Einheit und Integrität des Charakters und des Gemüths für den Lauf des ganzen Lebens gebieterisch verlangt. Dieser Gegensatz findet in der Rivalität der beiden Königinnen eine sehr glückliche Grundlage. Ein objectiver, oder was dasselbe heißt, ein gerechter Dichter, der sich zu seinem eigenen Glauben mit einer gewissen Freiheit verhält, würde auf beiden Seiten die Vorzüge und Schwächen herauszufinden wissen: er würde bei der strengen Einheit des Lebens und Geistes, welche der Protestantismus fordert, die Neigung zur Verschlossenheit und zur Heuchelei aufspüren und ebenso auf der andern Seite bei der Freiheit, welche die blos wunderbare Vermittelung mit Gott dem Gemüth läßt, die wildesten Ausbrüche der Leidenschaft und des Fanatismus zu erklären wissen. Bis soweit ist von Schiller der Gegensatz der beiden Gruppen, Elisabeth und Burleigh auf der einen, Maria und Mortimer auf der andern Seite, glücklich gefunden. Auch die versöhnenden Figuren fehlen nicht. Aber die Phantasie ist entschieden auf Seite des Katholicismus; hier wird Alles beschönigt, während in den Personen, welche die andere Weltanschauung repräsentiren, nur die Nachtseite von dem Wesen ihrer Religion erscheint. Diese ungerechte Unparteilichkeit ist nur aus der Natur der artistischen Bildung zu erklären, die den Schein über das Wesen setzte. Wir sollen uns von diesem schönen Spiel nicht täuschen lassen. Der englische Protestantismus ist zwar knorrig und rühmt sich der harten Eichenherzen seines Volks, aber der Pulsschlag dieses Herzens ist darum nicht weniger stark, weil er sich nicht in fieberhaften Sprüngen, sondern in ruhiger Gleichförmigkeit bewegt, und jene königliche Magdalene, welche das Gedicht zu einer Heiligen verklären möchte, ist eine trügerische Sirene, an ihren schönen Händen klebt verruchtes Blut.

Daß Schiller diesen Gesichtspunkt so ganz außer Acht gelassen hat, darf uns um so mehr Wunder nehmen, da er in einem bekannten Gedicht den Sieg des protestantischen England unter Elisabeth mit aufrichtiger Wärme gefeiert hat. Zu begreifen ist es wohl, da bei jener Begebenheit, wenn man sie aus dem historischen Zusammenhang reißt, das natürliche Gefühl sich auf Seite Mariens schlägt, und dies Gefühl mußte um so lebhafter in einer Zeit werden, wo der Schreck eines neuern Königsmordes die Welt durchschauerte. Auch durfte der Dichter die gerechte Empörung über einen Justizmord nicht abschwächen; allein der tragische Ernst seines Drama's wäre erhöht worden, wenn er den historischen Zusammenhang vermittelt und durch Motivirung der Unthat von Seiten des öffentlichen Gefühls uns über die nackte Nichtswürdigkeit der persönlichen Eifersucht hinweggeführt hätte. Elisabeth wurde nicht blos durch persönliche Motive, sondern durch ächte und sehr beherzigenswerthe Gründe der Staatswohlfahrt angetrieben, Mariens Tod zu wünschen. Noch war das

Andenken der blutigen Maria, die dem Moloch der alleinseligmachenden Kirche so zahlreiche und edle Opfer geschlachtet, in Aller Herzen, der Segen und das Glück, dessen sich England jetzt erfreute, war auf das verhängnißvollste bedroht, wenn Maria Stuart den Thron bestieg; und dies Ereigniß lag keineswegs außer dem Bereich der Möglichkeit. Die Dolche katholischer Meuchelmörder bedrohten das Leben der weisen Königin, und nach ihrem Tode war Maria die rechtmäßige Erbin. Der Dichter verschweigt uns diese Bedenken keineswegs, allein er malt sie nicht so ausführlich aus, daß sie sich unserer Einbildungskraft einprägen. Wir hören, wie das Volk alle Augenblicke Mariens Tod verlangt, wie Burleigh, der weise Staatsmann, mit aller Energie eines entschlossenen Charakters darauf dringt, allein wir erfahren nicht den Grund; ja der Letzte erscheint uns mit seinem unmotivirten Haß gegen Maria als ein einfacher Bösewicht, von dessen innern Beweggründen wir uns keine Vorstellung machen können.

Hier hatte der Dichter die schönste Gelegenheit, ohne das Recht des poetischen Gefühls zu beeinträchtigen, die Handlung aus dem Gebiet des gemeinen Verbrechens in das Gebiet sittlicher Conflicte zu übertragen. Er mußte in Burleigh den protestantischen Fanatiker zeichnen, der entweder von dem unmittelbaren Glauben seiner Kirche, oder auch von der Idee des Staatswohls so durchdrungen war, daß bei ihm, wie bei allen Fanatikern, der Zweck die Mittel heiligte; dem katholischen Enthusiasten Mortimer mußte der protestantische gegenübergestellt werden. Die Schilderung des Ersten ist ein Meisterstück und würde hinreichen, uns Grauen vor Rom zu erregen und den Abscheu des Volks begreiflich zu machen, wenn dieser nur einen ebenbürtigen Vertreter gefunden hätte. Die Schilderung Mortimer's wird jeden aufmerksamen Leser überführen, daß sowohl die Katholiken als die Protestanten, welche Schiller wegen dieses Drama's der Neigung zum Katholicismus bezüchtigen, sich täuschen. Die Geschichte seiner Bekehrung ist charakteristisch. Der junge Mensch entflieht den dumpfen Predigtstuben der Puritaner und zieht inmitten einer allgemeinen Wallfahrt nach Rom.

> Wie ward mir, Königin!
> Als mir der Säulen Pracht und Siegesbogen
> Entgegenstieg, des Colosseums Herrlichkeit
> Den Staunenden umfing, ein hoher Bildnergeist
> In seine heitre Wunderwelt mich schloß!
> Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt:
> Es haßt die Kirche, die mich auferzog,
> Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie,
> Allein das körperlose Wort verehrend.
> Wie wurde mir, als ich ins Inn're nun
> Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel

Herunterstieg, und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilige Mutter, die herabgestiegne
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung u. s. w.

Was für Gründe, um einen Uebertritt zu motiviren! Der Jesuit, der ihn bekehrt, findet auch bald einen triftigern Grund. Er entzündet in ihm die Leidenschaft zu einem schönen Weibe, dessen Reiz durch die Glorie des Unglücks erhöht wird. Er weiht ihn in die Künste der Verstellung ein; er schickt ihn zum Morde der Frau aus, welche die Kirche als ihre größte Feindin betrachtete.

Ablaß ist uns ertheilt für alle Schulden,
Die wir begingen, Ablaß im voraus
Für alle, die wir noch begehen werden.

Mortimer zeigt sich dieses Zutrauens würdig; die Königin zu ermorden, hat er auf die Hostie geschworen, außerdem will er Alles umbringen, was irgend den Raub verrathen könnte, zuerst seinen Oheim, seinen zweiten Vater, er hat Erlaubniß, das Aergste zu begehen, und er will es begehen. In der Hitze spricht er dann auch den eigentlichen Grund aus: es ist die rührende Gewalt der göttlichen Schönheit, die ihn dem Beil des Henkers entgegentreibt, in der er etwas ganz Anderes sieht, als das leidende Weib.

Du bist nicht gefühllos;
Nicht kalter Strenge klagt die Welt dich an;
Dich kann die heiße Liebesbitte rühren,
Du hast den Sänger Rizzio beglückt,
Und jener Bothwell durfte dich entführen. — —
Du zittertest vor ihm, da du ihn liebtest!
Wenn nur der Schrecken dich gewinnen kann,
Beim Gott der Hölle! —
Erzittern sollst du auch vor mir! — —

Derselbe Mann stößt sich den Dolch ins Herz mit den Worten:

Maria, heilge, bitt' für mich
Und nimm mich zu dir in dein himmlisch Leben!

Nun male man sich aus, daß es diesem Mann und Seinesgleichen gelingt, Maria zu befreien, das bestehende Reich in Aufruhr zu bringen, den Protestantismus zu stürzen; man male sich ferner das Gefühl aus,

das diese Möglichkeit in der Seele eines aufrichtigen protestantischen Staatsmanns erregen mußte, und man wird sich die Figur Burleigh's richtiger vorstellen können, als sie der Dichter gezeichnet hat. An dem Charakter der Elisabeth dürfte wenig geändert werden; nur hätte der Dichter den scheußlichen Zug, den Versuch der sinnlichen Verführung Mortimer's, wegwischen sollen; er idealisirte ja sonst seine historischen Charaktere mit so viel Feinheit und Humanität. Ohnehin war in einem Stück, in welchem das Schlechte dominirt, die Hervorhebung positiver Momente auch aus ästhetischen Gründen wünschenswerth. Die Figur, welche den größten Raum im Stück einnimmt, Lord Leicester, ist von einer so widerwärtigen moralischen Unwürdigkeit, daß man nicht recht begreift, wie gerade Schiller dazu kam, eine so marklose Figur in ein tragisches Kunstwerk aufzunehmen, wenn ihn nicht etwa das Beispiel Weislingen's, Clavigo's ꝛc. verführt hat.

Bei dem hinreißenden Zauber der Darstellung, der jedes Gemüth erschüttert und elektrisirt, hätte Schiller die Verpflichtung gehabt, diese andere Seite seines Gegenstandes schärfer hervorzuheben und der Phantasie durch den Verstand ein Gegengewicht zu halten. Schiller fühlte den Mangel, der darin liegt, daß Maria nichts dazu beiträgt, ihr Schicksal herbeizuführen oder auch nur zu beschleunigen. Ihre frühere blutige Schuld kann an der Sache nichts ändern, denn diese hat zum nachfolgenden Schicksal kein rechtliches Verhältniß. Dieses Verhältniß stellt der Dichter durch die Idee der katholischen Werkheiligkeit her, daß man durch ein unverschuldetes Leiden eine anderweitige Schuld büßen könne; und um diese wunderliche, dem protestantischen Gewissen widerstrebende Theorie glaublich zu machen, hat er, wie im Gang nach dem Eisenhammer, den Katholicismus mit einem Farbenreichthum geschildert, der lediglich aus künstlerischen Motiven hervorgeht. Aber man soll die sittlichen Motive nicht dem Kunstwerk zu Liebe ausklügeln, sondern aus ihnen heraus den Gegenstand empfinden. Nun waltete über dieser Idee noch eine eigene Ironie. Sie gipfelt in der Communionsscene, die zum Verständniß der Handlung ebenso nothwendig ist, als die Scene mit dem Großinquisitor in Don Carlos. Allein schon Goethe wurde nicht wohl dabei, der Hof untersagte die Scene mit Entschiedenheit, und sie wird seitdem fast überall ausgelassen; moralisch betrachtet, mit Recht, aber nicht zum Vortheil der innern künstlerischen Harmonie.

Nun ist trotz all dieser Ausstellungen die Maria Stuart ein so herrliches Kunstwerk, und auch technisch trotz des schwierigen Gegenstandes so meisterhaft gearbeitet, daß die deutsche Bühne es nicht entbehren kann; und hier ist es ein sehr günstiger Umstand, daß es den Darstellern vergönnt ist, durch leise, aber klar ausgesprochene Betonung einzelner Mo-

mente dem Dichter zu Hülfe zu kommen. Unsere Schauspielerinnen zeichnen in der Regel in Maria das leidende Weib, in der Verklärung des Martyriums und mit jenem Anstrich von Empfindsamkeit, zu welchem die Sprache vielfach Veranlassung giebt. Wer nun die Rachel in der Bearbeitung von Lebrun gesehen hat, wie sie gleich einer Penthesilea in tigerartige Wuth ausbricht, nachdem sie vorher als kalte königliche Marmorstatue ihren Feinden gelassen gegenübergestanden, wird in dieser, wenn auch manierirten Auffassung eine gewisse Berechtigung nicht verkennen. Soll Maria die Heldin der Tragödie sein, so muß während des Stücks in ihrer Seele irgend eine Bewegung vorgehen. Wenn sie schon in der ersten Scene mit der Welt abgeschlossen und sich in ihr Schicksal ergeben hat, ist sie kein Gegenstand einer dramatischen Entwickelung. Während des Stücks ist sie allerdings in der Lage, fortwährend Unrecht zu erleiden; aber diese Passivität, einseitig festgehalten, würde weder ein richtiges Bild von ihrem Charakter geben, noch den Forderungen genügen, die wir an die dramatische Bewegung stellen müssen. Maria Stuart hat in ihrer Jugend ein furchtbares Verbrechen begangen, und wenn sie auch in der Einsamkeit ihres Kerkers Muße genug gehabt, darüber nachzudenken und das Gefühl der Reue in sich zu nähren, so darf doch diese Vergangenheit nicht als blose historische Reminiscenz in das Stück hineinspielen, wir müssen in der Erscheinung der Königin begreifen, daß ihr Wesen etwas Dämonisches hat, welches ebenso die andern Menschen mit unwiderstehlicher Gewalt fesselt, als es sie selbst unter Umständen über alle Schranken der Vernunft und des Gesetzes hinausreißen kann. Wir müssen es begreifen, daß dieses Weib, von der Macht der Leidenschaft erfaßt, einen Mord hat begehen können. Sie soll allerdings unsere Theilnahme und unser Mitleid erregen, aber dieses Mitleid soll von einem geheimen Schauder begleitet sein. Die dämonische Macht der Schönheit ist eine verhängnißvolle Gabe; nicht blos der Haß führt ihr Schicksal herbei.

Da nun die Unterredung mit Elisabeth die einzige Scene ist, in der ihr inneres Wesen zum Vorschein kommt, so muß dieser Ausbruch mit aller Gewalt einer ursprünglich wilden Natur erfolgen. Wir müssen empfinden, daß sich zwei starke, unbändige Naturen gegenüberstehen, nicht blos das Opfer dem Schlächter; wir müssen in der frühern Resignation der Königin den stolzen Geist ahnen, der sich nur unwillig dem Joche beugt. Schiller hat dies im Einzelnen angedeutet, es kommt darauf an, diese Andeutungen in Zusammenhang zu bringen. Vor allen Dingen müssen die lyrischen Stellen im Garten nicht mit weicher Empfindung gesprochen werden, sondern mit dem heftigen Aufbrausen einer freiheitsdürstigen Seele, die sich lange mit Gewalt zurückgehalten hat.

Maria ist im ersten Act noch eine Andere, als im letzten. Sie hat

die Hoffnung der Befreiung noch nicht aufgegeben, sie ist noch immer geneigt, dieselbe durch Intriguen zu beschleunigen, und wenn sich der Gedanke ihrer frühern Uebelthaten wie ein schwarzer Schatten über ihre Seele breitet, so tritt dieser Schatten doch nur dann hervor, wenn sie mit ihrer Vertrauten allein ist: es ist eine Sache, die sie nach ihrer Ueberzeugung allein mit sich und mit Gott abzumachen hat. Den Richterstuhl, der ihr aufgedrängt werden soll, erkennt sie nicht an, und gegen ihre Verfolger zeigt sie nicht Resignation, sondern kalte Verachtung, die nur darum nicht in Vorwürfe übergeht, weil sie unter ihrer Würde sind. Ihr Geist ist gefangen, aber nicht gebrochen; er muß noch ein Mal in seiner ganzen Fülle sich zusammenraffen, um sich dann durch die Macht des Glaubens unbedingt vor Gott zu demüthigen und das ihm widerfahrene Unrecht als ein höheres Recht des Himmels hinzunehmen. Das Gespräch mit Elisabeth hat sie nicht niedergedrückt, es hat vielmehr ihrem Zorn und Stolz Gelegenheit gegeben, endlich einem ebenbürtigen Gegner gegenüber mit Freiheit und Leidenschaft auszudrücken, was ihr Gemüth so lange gepeinigt, und sie, die äußerlich Unterdrückte, fühlt sich als die Siegerin. Die Demüthigung erfolgt erst in der Scene mit Mortimer, deren vernichtendes Entsetzen nicht stark genug ausgedrückt werden kann. Maria fühlt, daß sie in den Augen ihres leidenschaftlichen Verehrers noch tiefer steht, als in den Augen ihrer erbitterten Feindin. Die Letztere entlehnt die Vorwürfe gegen das frühere Leben der Maria nur ihrem Haß, und Maria darf sich mit dem vollen Stolz einer Königin dagegen erheben; gegen den feurigen Liebhaber, der in ihr nur das Weib sieht, fruchtet dieser Stolz nicht, und sie bricht in sich selbst zusammen durch das demüthigende Gefühl, daß ihre Sünde auch ihre äußerliche Würde befleckt hat.

Aus dem männlichen Charakter des Wallenstein war nun Schiller auf das Gebiet der Heroinen übergegangen und hatte sich auch darin Goethe genähert. Die Jungfrau von Orleans verfolgte siegreich die Bahn der schottischen Königin.

Der Hof von Weimar, an die Pucelle gewöhnt, wußte sich in Schiller's Auffassung nicht recht zu finden; der Dichter selbst hielt sie im Anfang für unaufführbar. Iffland bewies das Gegentheil, schon den 23. November 1801 brachte er das Stück auf die Bühne, in einer Ausstattung, welche an Glanz die der Johanna von Montfaucon bedeutend übertraf. Friederike Unzelmann, welche die letztere Rolle geschaffen, spielte auch die Jungfrau. „Die Pracht und der Aufwand unserer Darstellung“, schreibt Zelter an Goethe, September 1803, „ist mehr als kaiserlich; der vierte Act ist mit mehr als 800 Personen besetzt, und Musik und alles Andere mit inbegriffen, von so eclatanter Wirkung, daß das Auditorium jedes Mal in Ekstase geräth. Daß das italienische große Hoftheater dadurch in die größte

Verlegenheit geräth, indem es nun gar nichts mehr übrig behält, die Augen auf sich zu ziehen, können Sie denken." — Dies Mal war also Berlin mit gutem Beispiel vorangegangen; in Weimar wurde die Jungfrau erst am 23. April 1803 aufgeführt.

In Form und Inhalt ist das neue Stück dem deutschen Leben noch mehr entfremdet, als die Maria; die Romantik der Ueberlieferung ist zum Behuf einheitlich künstlerischer Abrundung noch gesteigert worden. Inspirationen und Gesichte liegen an sich nicht außerhalb des Kreises der Natur. Der Gedanke eines göttlichen Berufs konnte in der keuschen träumerischen Seele einer einsamen Jungfrau sich wohl zu einer Vision gestalten, und die Erscheinung dieser gottbegeisterten Seherin konnte in Zeiten, wo die materiellen Mittel zum Kampf vorhanden waren, und nur die Elasticität fehlte, die zum Entschluß nöthig ist, wohl wie ein Wunder wirken. Allein Schiller hat nicht nur das Wunderbare unnöthig gehäuft, indem er die Jungfrau gleichsam magnetisch die geheimsten Traumgedanken des Königs aus der Ferne durchschauen läßt, sondern er hat dem sittlichen Conflict ein supranaturalistisches Motiv zu Grunde gelegt, was wir nur vergessen, so lange die wunderbare Gewalt der Darstellung uns gefangen hält.

Der Gemüthszustand der Jungfrau, welche durch eine Vision aus dem gewöhnlichen Kreise ihres Lebens herausgedrängt und in eine der Natur ihres Geschlechts widersprechende Idee verzückt wird, in die Idee, daß sie in sich jedes Mitleid und jede zartere Regung ausrotten müsse, um ein reines Gefäß der Gottheit zu bleiben; und die von dieser Idee so tief durchdrungen ist, daß sie die erste natürliche Regung in ihrem Busen als eine Sünde empfindet: — ein solcher Gemüthszustand ist ein excentrischer und kann von uns nicht unmittelbar mitempfunden werden; wir können ihn uns nur durch psychologische Motivirung erklären. Diese Motivirung hat der Dichter unterlassen.

Jene transscendente sittliche Idee ist der Mittelpunkt der Tragödie. Nicht der Mittelpunkt des epischen Theils, der Schlachten u. s. w., aber desjenigen, was das Drama macht, der Entwickelung des Verhältnisses von Schuld und Schicksal. Die andern unbeantworteten Fragen hängen sich daran. Wir erfahren z. B. nicht, warum die heilige Jungfrau so leidenschaftlich für die Franzosen gegen die Engländer Partei nimmt, und es ist ein Symptom der Weimarer Bildung, daß dieser Unterschied in einer Zeit gemacht wurde (1801), wo die Franzosen Deutschland räuberisch bekriegten, und die ruhmgekrönte Fahne Englands für Deutschland aufgepflanzt wurde.

Daß jene räthselhaften und nur individuell begreiflichen sittlichen Voraussetzungen uns nicht bewiesen, d. h. nicht individuell erläutert, und ebenso wenig in eine höhere, d. h. deutlichere sittliche Idee aufgelöst werden, sondern sich ohne weiteres als gültig und zu Recht bestehend ankündigen,

stellt jene Tragödie in die Reihe der romantischen. Sie ist unclassisch: denn die reine Kunst fordert unbedingte Wahrheit, eine Wahrheit, die überall erkannt, begriffen und nachempfunden werden muß, wo es frei denkende und frei empfindende Menschen giebt, nicht eine gebrochene, durch individuelle Stimmungen vermittelte Wahrheit; sie ist ferner unprotestantisch: denn sie stellt die Einbildungskraft über das Gewissen. Aber Schiller unterscheidet sich von Calderon dadurch, daß der Letztere mit seinen wundersamen, zuletzt auf einer wilden Bigotterie beruhenden Voraussetzungen nur uns, die Protestanten des 19. Jahrhunderts, in Erstaunen setzt; nicht seine Zeitgenossen, nicht sein Volk; und daß er darum mit sich selbst einig ist, während bei Schiller fortwährend die moderne Bildung durchblickt.

Das Schicksal der Jungfrau an sich ist tragisch, d. h. es enthält eine innere Nothwendigkeit und eine höhere Wahrheit. Die Hirtin, aufgewachsen in den religiösen, naiv exaltirten Vorstellungen ihres Volks, zugleich in dem dunkeln, aber energischen Haß gegen den Nationalfeind, in ihrer Einsamkeit zu sinnig-schwärmerischen Gedanken, d. h. zum Umgang mit Geistern geneigt, kann sehr wohl zu einer Erscheinung der Heiligen kommen, die ihr aufgiebt, die Feinde ihres Gottes zu vernichten. Da sich nun zugleich das Gefühl damit verbindet, daß sie ein solcher Beruf aus ihrer Natur heraustreiben muß, so wird die Idee einer excentrischen Verpflichtung, einer gesteigerten Sittlichkeit, die allein diesen Bruch mit der Natur sühnen könne, sich sehr bald daran knüpfen, und es ist natürlich, daß der katholischen Jungfrau diese gesteigerte, spiritualistische Sittlichkeit in der Form der Keuschheit aufgeht. Nur die Himmelsbraut kann ein würdiges Werkzeug der Mutter Gottes sein. — Nun ist die That vollbracht, der latente Enthusiasmus der Nation, der nur eines zündenden Funkens bedurfte, um ins Leben zu treten, hat diesen Funken in der Erscheinung der Jungfrau gefunden und nachher mit selbstständiger Kraft seine Befreiung vollendet. Ueberlebt die Jungfrau den Tag des Sieges, der ihre ausschließliche Bestimmung war, so wird jenes anomale Verhältniß eintreten, daß eine Prophetin, eine Heilige vorhanden ist, die keine Wunder mehr thut; der Rausch der Begeisterung hat sich verloren und zieht eine Reaction nach sich: das Volk wird mißtrauisch gegen seinen eigenen Glauben, gegen seinen Abgott, der keine unmittelbare Gewalt mehr entfaltet, es begreift nicht mehr, denn es ist nicht mehr im Rausch, wie jene wunderbaren Wirkungen eines schwachen Geschöpfs mit rechten Dingen zugehen konnten. In einem Zeitalter, das allein eine ähnliche Geschichte möglich macht, wird das Mißtrauen sich bald in Entsetzen verwandeln, man wird die früher angebetete Jungfrau als Hexe verbrennen. — Es ist ferner natürlich, in dem Wesen der Seele begründet, und eine höhere tragische Ironie, daß sich diese äußerliche Reaction auch innerlich in dem Geist der Heldin nachbildet. In ihrer Erhebung

liegt ein Bruch mit ihrer ursprünglichen Natur, eine wenn auch unfreiwillige Schuld; es sprechen zwei Geister in ihrer Brust, von denen der eine den andern nicht versteht. Sobald die Exaltation, die nicht über eine gewisse Zeit dauern kann, vorüber ist, wird diese Selbstentzweiung als Schmerz empfunden. Der Schmerz gestaltet sich in einem religiösen Gemüth als Gefühl der Schuld, und es ist ein sehr begreiflicher Proceß, daß dieses Gefühl zum ersten Mal lebhaft hervortritt, wenn die Natur sich gegen den spiritualistischen Beruf geltend macht, wenn das Gebot nicht ausreicht, die Stimme des Herzens zum Schweigen zu bringen: wenn also gegen die vermeintliche Pflicht der Keuschheit die erste Liebe sich empört. Die Täuschung liegt dann nahe, den Umschlag der öffentlichen Meinung als eine Folge dieser vermeintlichen Schuld, als Strafe Gottes zu betrachten. Diese Strafe trifft aber eigentlich nicht das verletzte spiritualistische Gebot, sondern die verletzte Natur.

Johanna hat über das Schreckliche ihres Berufs, schon während ihrer Exaltation, ein dunkles Bewußtsein. Man vergegenwärtige sich lebhaft die Scene mit Montgomery. Die Tödtung dieses Knaben soll uns mit Schauder erfüllen, mit Schauder vor der geheimnißvollen Macht, die in der Jungfrau waltet, und gegen die das natürliche Gefühl Sünde ist, und zugleich mit vorahnendem Schauder vor der Unnatur eines Berufs, der das Weib sich selber entfremdet. Diese Scene wegzulassen, ist eine ebenso völlige Verkennung der poetischen Idee, wie die Weglassung des Großinquisitors im Don Carlos.

— tödtlich ist's, der Jungfrau zu begegnen.
Denn dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen,
Verpflichtet mich der furchtbar bindende Vertrag,
Mit dem Schwert zu tödten alles Lebende, das mir
Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegen schickt....
Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib!
Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht frein
Auf ird'sche Weise, schließ' ich mich an kein Geschlecht
Der Menschen an, und diesen Panzer deckt kein Herz.

Und wenn nun das Herz dennoch ein Mal sprechen sollte! schon die Vorstellung flößt ihr Entsetzen ein:

Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung...
Darf sich ein Weib mit kriegerischem Erz
Umgeben, in die Männerschlacht sich mischen?
Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eitlen Herzen

Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren!

Fast ist das letzte Ziel ihrer Aufgabe erreicht, da schaudert vorahnend die Natur in ihr noch einmal zusammen, das Gespenst ihres Gewissens, der schwarze Ritter, ruft ihr zu, zu fliehen; es erinnert sie gewaltsam an den magischen Kreis der übersinnlichen Welt, vor deren Gebot man zittert, ohne es zu verstehen; sie verschmäht die Warnung, und mit dem zündenden Strahl der ersten Liebe — der Liebe zu einem Feind! — geht ihr ein schreckliches Licht über ihre Schuld auf.

Unglückliche! ein blindes Werkzeug fordert Gott;
Mit blinden Augen mußtest du's vollbringen!
Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild.

Sie ist sehend geworden, sie sieht auch mit Schrecken in ihre Vergangenheit zurück. Sie erinnert sich der harten, stolzen Ueberhebung gegen ihre Familie. Mit der Wiederkehr des Bewußtseins, daß sie ein Weib ist, tritt die Erinnerung an jene alten, früher vernachlässigten Verhältnisse als geheime Selbstanklage hervor, und wenn in jener im höchsten tragischen Stil ausgeführten Scene, wo die Jungfrau auf dem Gipfel des Ruhmes durch die furchtbare Anklage des Vaters getroffen wird, der Himmel mit Donner und Blitz für diese Anklage ein Zeugniß ablegt, so ist das die Stimme der beleidigten Natur, die man nicht ungestraft verletzt. Johanna schweigt zu der Anklage ihres Vaters, die in der Form unbegründet ist, angeblich weil sie dieselbe als Strafe für ihre, das Gebot der Heiligen übertretene Empfindung hinnehmen will, in Wahrheit aber, weil sie anfängt, in sich zu gehen, an sich zu zweifeln, und darum von der unerwarteten, aber doch vorempfundenen Anklage niedergedrückt wird, ohne sie ganz zu verstehen. Wenn Thiebault im Prolog sagt:

— — das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt
Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls — —

— — das deutet
Auf eine schwere Irrung der Natur — —

so ist dieser Vorwurf bis zu einem gewissen Grade gerecht, und daß sie das dunkel fühlt in dem Augenblick, wo sie die Einheit ihrer erhöhten Stimmung verloren hat, das drückt sie in der schweren Stunde der Prüfung nieder. Ein tiefer Schauder erfaßt sie vor dem Blut, das sie vergossen, das sie nicht vergießen durfte, wenn sie ein Weib war; und daß sie ein Weib ist, weiß sie jetzt. Als gotterfüllte Heilige ging die Jungfrau ganz in die Abstraction ihrer Pflicht auf; sie fühlte den innern Widerspruch ihres Wesens nicht, den ihr Vater richtig erkannte. Als liebendes

Weib dagegen erkennt sie mit Schrecken ihre dämonische Doppelnatur, und der Fluch des Vaters ist nur der äußere Ausdruck des Entsetzens, das sie vor sich selber empfindet. — Zwar ermannt sie sich später in einer neuen Exaltation — und die Berechtigung dieser Exaltation spricht sich namentlich in dem sehr sinnreich erfundenen Gegensatz der Jungfrau, in Talbot, aus, der in dem Trotz auf die Ueberlegenhrit seines Verstandes und seiner Kraft die Macht des Glaubens verleugnet und in diesem Unglauben schmählich zu Grunde geht — die Exaltation, die im Augenblick der Noth Frankreichs wiederkehrt und dadurch ihre Vergangenheit sühnt, steigert sich sogar bis zum Wunder; aber nur, um ihr einen schönen Tod zu geben, von den siegreichen Fahnen ihres Vaterlands umweht.

Alle diese Momente eines tragischen Geschicks sind in Schiller's Tragödie zwar angedeutet, aber nicht ausgeführt. Die innere Umwendung ihrer Stimmung ist zu melodramatisch gehalten, verschwimmt zu sehr in dem Klingklang schöner Verse, um uns mit der Gewalt einer unmittelbaren Wahrheit zu erschüttern. Für uns bleibt Alles Räthsel und Wunder, unsere Phantasie wird hingerissen, unser Herz bleibt stumm. Aber wir müssen die hohe Kraft der Poesie bewundern, die aus dieser Romantik ein Bild gemacht hat: am glänzendsten in den Scenen, die sich auf reale Zustände beziehen. Man merkt in den Schlachtscenen zwar Shakspeare heraus, aber das Vorbild darf sich der Nachahmung nicht schämen. Die Schilderung der Landesnoth, die nur durch ein Wunder gelöst werden kann, ist unübertrefflich; die Steigerung des Affects, bis er mit dem höchsten Ausbruch schließt, ebenso vollendet, als die Färbung des mittelalterlich-romantischen Kriegslebens. Diese lebendige Schilderung des Wirklichen hebt die übersinnliche Macht um so glänzender hervor, und wenn es dem Dichter nicht ganz gelungen ist, das Wunder real darzustellen, so schimmert doch in dieser Region, wo die Wirkung von der Ursache nicht bedingt wird, verklärend der Geist eines höhern Rechts durch. —

Zwei so glänzende Leistungen gaben der idealen Schule eine neue Sicherheit. Fortan konnten die Führer derselben mit Plan und Folge zu Werke gehen. Goethe hat uns über das, was er mit dem Theater beabsichtigte, nicht im Unklaren gelassen, und wenn wir die wirklichen Aufführungen nicht mehr vor Augen haben, so ist uns doch verstattet, den Sinn derselben vollständig zu prüfen. In den Regeln für Schauspieler aus dem Jahre 1803 (Bd. 35, S. 435—459) hat er über die Classicität der Aufführung Vieles zusammengestellt, was noch immer Beherzigung verdient, dabei aber auch Manches, was den Gegensatz zwischen der idealen Welt des Schauspiels und der wirklichen Welt auf die Spitze treibt. Um den Schauspieler in seiner Aussprache, Declamation, Haltung und Geber-

den vollständig von den Gewohnheiten der bürgerlichen Welt zu trennen, zwang man ihn, sich bei jedem neuen Stück in eine neue Weltanschauung zu versetzen.

> Ist die Vielseitigkeit des Schauspielers wünschenswerth, so ist es die Vielseitigkeit des Publicums ebenso sehr. .... Die Mode bewirkt eine augenblickliche Gewöhnung an irgend eine Art und Weise, der wir lebhaft nachhängen, um sie alsdann auf ewig zu verbannen. Mehr als irgend ein Theater ist das deutsche diesem Unglück ausgesetzt .... Unsere Literatur hatte Gott sei Dank noch kein goldenes Zeitalter, und wie das Uebrige, so ist unser Theater noch erst im Werden. .... Wer darauf denken dürfte, eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixiren, müßte vor allen Dingen darauf ausgehen, die Denkweise des Publicums, das er vor sich hat, zur Vielseitigkeit zu bilden. Diese besteht hauptsächlich darin, daß der Zuschauer einsehen lerne, nicht eben jedes Stück sei wie ein Rock anzusehen, der dem Zuschauer völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepaßt werden müßte. Man sollte nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfniß auf dem Theater zu befriedigen gedenken, man könnte sich vielmehr öfters wie einen Reisenden betrachten, der in fremden Orten und Gegenden, die er zu seiner Belehrung und Ergötzung besucht, nicht alle Bequemlichkeit findet, die er zu Hause seiner Individualität anzupassen Gelegenheit hatte. (Bd. 35, S. 346.)

Es ist auffallend, wie Goethe zwei Begriffe, die er sonst so streng auseinanderhält, in dieser wichtigen Frage völlig verwechselt: Manier (Mode) und Stil. Vor der Manier hat sich das Theater zu hüten, ohne einen ausgesprochenen Stil aber wird nie ein wirkliches Nationaltheater möglich sein. Die Griechen, die Engländer, die Spanier, die Franzosen haben in der classischen Zeit ihrer Dichtung einen vollkommen ausgeprägten Stil gehabt, wobei doch der individuellen Bewegung die größte Freiheit verstattet wurde. Das Gefühl für die Form wird nicht, wie Goethe meint, durch vielseitige Empfänglichkeit für alle möglichen Formen, sondern durch Festhaltung einer bestimmten Form genährt. Schauspieler, die bald in Trimetern, bald in Calderonischen Reimverschlingungen sich vernehmen lassen müssen, werden bald ganz gegen den Sinn der Dichtung die Form als etwas für sich Bestehendes betrachten und ihre Kunstübung theilen, und während bei einer classischen Dichtung die Form das natürliche Gewand ist, das sich dem Inhalt leicht und gefällig anschmiegt, wird bei dieser falschen Vielseitigkeit ein doppeltes Studium verlangt, dessen eine Seite mit der andern nicht zusammenhängt. — Noch schlimmer ist es mit der Verwirrung der zu Grunde gelegten sittlichen Anschauungen. Ein rein ästhetischer, d. h. von den Voraussetzungen des realen Gefühls getrennter Eindruck kann vielleicht durch die Musik und die bildenden Künste hervorgebracht werden, obgleich auch hier die nationalen Voraussetzungen

sich als sehr mächtig erweisen, aber nimmermehr im Theater. Unsere Theilnahme, Rührung, Erschütterung wird, wenn wir handelnde und reflectirende Menschen vor uns sehen, durch unser Urtheil bedingt, und den Maßstab dieses Urtheils müssen wir fertig ins Stück mitbringen, weil wir während desselben keine Zeit haben, uns Grundsätze zu bilden. Wenn wir Calderon oder Corneille oder Euripides, oder auch die indischen Dichter lesen, so können wir bei genügender Vorbildung gar wohl von unsern eigenen Gefühlen abstrahiren, uns in die Gefühlsweise des fremden Dichters versetzen und dessen Kunstwerth objectiv feststellen. Bei der unmittelbaren Theilnahme des Gemüths dagegen, welche auf dem Theater erforderlich ist, wäre so etwas unmöglich; und wenn es durch einen künstlerischen Despotismus, wie man ihn in Weimar ausübte, dennoch anscheinend durchgesetzt wird, so ist damit dem Theater die nothwendige Basis entzogen und ein schmählicher Verfall vorbereitet.

Ferner ist zu bemerken, daß Goethe in seinen Ansichten doch nicht consequent war. Auf der einen Seite bestimmte ihn der Einfluß Schiller's, der sich selber eine bestimmte Kunstform angeeignet, sich ein bestimmtes Kunstideal vorgestellt hatte; auf der andern der Einfluß der Romantiker, die vor keiner Consequenz zurückscheuten und in der That den Grundsatz aufstellten, man müsse durch treue Wiederaufnahme der Form dem deutschen Publicum die fremdartige Atmosphäre in gelehrter Strenge versinnlichen. Die Stücke wurden dennoch umgearbeitet, aber ohne ein festes Vorbild. Wäre Schiller damals nicht selbst in einem Zustand des Schwankens gewesen, so hätte sein mächtiger Wille seinen fügsamen Freund mit fortgerissen; aber der Bearbeiter der Turandot hatte keine Veranlassung, allzu eifrig gegen die Aufführung des Alarkos aufzutreten. — Ueber die Aufführung der Turandot (Weimar, 30. Januar 1802; Berlin, 5. April 1802) müssen wir wieder Goethe vernehmen (Bd. 35, S. 347).

Der Deutsche ist überhaupt ernsthafter Natur, und sein Ernst zeigt sich vorzüglich, wenn vom Spiel die Rede ist, besonders auch im Theater. Hier verlangt er Stücke, die eine gewisse einfache Gewalt über ihn ausüben, die ihn entweder zu herzlichem Lachen oder zu herzlicher Rührung bewegen .... Was uns betrifft, so wünschen wir freilich, daß wir nach und nach mehr Stücke von rein gesonderten Gattungen erhalten mögen, weil die wahre Kunst nur auf diese Weise gefördert werden kann; allein wir finden auch solche Stücke höchst nöthig, durch welche der Zuschauer erinnert wird, daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei.... Als ein solches Stück schätzen wir Turandot.... Es ist freilich ursprünglich für ein geistreiches Publicum geschrieben.... Könnte es aber irgendwo in seinem vollen Glanz erscheinen, so würde es gewiß eine schöne Wirkung hervorbringen und Manches aufregen, was in der deutschen Natur schläft. So haben wir die an-

genehme Wirkung schon erfahren, daß unser Publicum sich beschäftigt, — — selbst Räthsel auszudenken. —

Hätte man gewagt, den alten Gozzi ungefähr in derselben Weise auf die Bühne zu bringen, wie er selber seine Stücke gedacht hat, so wäre wenigstens eine Art von Wirkung nicht ausgeblieben, obgleich die Masken doch eigentlich ganz italienisch gedacht sind und zu der Gewohnheit unserer deutschen Fastnachtspiele nicht stimmen wollen. Wenn man aber durch den Ernst und die Idealität der Sprache das Publicum in die Tragödie einführt und ihm trotzdem zumuthet, es solle sich das Ganze als einen Fastnachtschwank denken, so wird es verstimmt werden und die Absicht des Dichters wird verfehlt sein. — Schiller's Autorität stand damals schon zu fest, als daß das Publicum sich ernsthaft dagegen aufgelehnt hätte. Bei der Aufführung des Schlegel'schen Alarkos dagegen, 29. Mai 1802, brach es bei der ungeheuren Absurdität der Voraussetzungen, die als bitterer tragischer Ernst genommen werden sollten, in ein schallendes Gelächter aus, das Goethe nur durch die laute Erklärung beschwichtigte, er werde jeden Lacher hinauswerfen lassen. Schiller hatte er ein paar Tage vorher geschrieben, es käme auf den Erfolg beim Publicum gar nichts an, die Hauptsache wäre, daß man sich selber davon überzeugte, wie sich diese äußerst obligaten Versmaße auf der Bühne ausnähmen. — Man sieht, daß es nicht immer ein realer Gewinn für das Theater ist, wenn es durch eine souveraine Gewalt geleitet wird.

Wichtiger wurde die Erweiterung des Theaters nach einer andern Seite hin. Am 2. Januar 1802 wurde A. W. Schlegel's Jon, am 15. Mai Goethe's Iphigenie aufgeführt, beide Rollen von Caroline Jagemann; und so mußte denn der Bürger von Weimar auch einmal nach Griechenland wandern.

Von dem sinnlichen Theil des Jon konnte man sich die beste Wirkung versprechen, denn in den sechs Personen war die größte Mannigfaltigkeit dargestellt. Ein blühender Knabe, ein Gott als Jüngling, ein stattlicher König, ein würdiger Greis, eine Königin in ihren besten Jahren und eine heilige bejahrte Priesterin. Für bedeutende, abwechselnde Kleidung war gesorgt und das durch das ganze Stück sich gleich bleibende Theater zweckmäßig ausgeschmückt. Die Gestalt der beiden ältern Männer hatte man durch schickliche Masken ins Tragische gesteigert, und da in dem Stücke die Figuren in mannigfaltigen Verhältnissen auftreten, so wechselten durchaus die Gruppen dem Auge gefällig ab und die Schauspieler leisteten die schwere Pflicht um so mehr mit Bequemlichkeit, als sie durch die Aufführung der französischen Trauerspiele an ruhige Haltung und schickliche Stellung innerhalb des Theaterraums gewöhnt waren. Die Hauptsituationen gaben Gelegenheit zu belebtern Tableaux, und man darf sich schmeicheln, von dieser

Seite eine meist vollendete Darstellung geliefert zu haben.... Uebrigens ist das Stück für gebildete Zuschauer, denen mythologische Verhältnisse nicht fremd sind, völlig klar, und gegen den übrigen weniger gebildeten Theil erwirbt es sich das pädagogische Verdienst, daß es ihn veranlaßt, zu Hause wieder einmal ein mythologisches Lexicon zur Hand zu nehmen und sich über den Erichthonius und Erechtheus aufzuklären..... Blos dadurch, daß unsere Lage erlaubt, Aufführungen zu geben, woran nur ein erwähltes Publicum Geschmack finden kann, sehen wir uns in den Stand gesetzt, auf solche Darstellungen loszuarbeiten, welche allgemein gefallen. (Bd. 35, S. 343.) —

Aber das auserwählte Publicum fällt nicht gerade mit dem „gebildeten" zusammen; man kann sehr gut von dem Erichthonius unterrichtet sein, ohne ein Urtheil über das Theater zu haben. Wenn übrigens ein Gelehrter, z. B. Böttiger, in solchen Dingen widersprach, so wurde er ebenso kurz abgefertigt, wie der Pöbel. Es kam Goethe hier, wie bei dem Alarkos, vorzugsweise darauf an, die Mitarbeiter des Freimüthigen durch Begünstigung der Gebrüder Schlegel zu ärgern. — Was den Ion betrifft, so muß zunächst auffallen, daß Schlegel, der den Euripides so tief unter Aeschylus und Sophokles herabsetzt, sich dennoch mit seiner Bearbeitung an den Erstern gewagt hat. Es lag wohl doch das geheime Gefühl dabei zu Grunde, daß die dramatische Form des Euripides nicht blos den Gewohnheiten unsers Theaters (denn danach fragte man in der idealen Schule von Weimar nicht), sondern dem Begriff der theatralischen Kunst überhaupt näher kam. Zum Theil mochte allerdings auch dabei das Beispiel von Schiller und Goethe mitwirken (Iphigenie in Tauris, in Aulis, Phönizierinnen), sowie die damals auf dem Weimarer und andern Theatern versuchte Wiederherstellung des französischen Classicismus.

In der äußern Behandlung des Stoffs ist Goethe's Iphigenie das Vorbild. Der Trimeter ist mit Ausnahme einiger Stellen von erhöhter Stimmung dem fünffüßigen Jambus gewichen, der Chor ist weggefallen, von den übrigen tragischen Versmaßen der Griechen ist nur der trochäische Tetrameter und das anapästische Maß in Anwendung gebracht, beide durchaus dem Geiste unserer Sprache angemessen. Was das Letztere betrifft, so hat nach unserer Ueberzeugung Schlegel das Verhältniß des griechischen zum deutschen Maß nicht richtig aufgefaßt; die Ersetzung des Anapäst durch den Daktylus mit dem Accent auf der ersten Kürze ist in Deutschland nicht nachzubilden und giebt dem ganzen Maße eine durchaus unangemessene Färbung. — Die Sprache erinnert zwar an den Ton des griechischen Drama's, aber sie ist zugleich ein reines und elegantes Deutsch. Die scenischen Veränderungen, die mit dem Euripides vorgenommen sind, können fast durchweg als Verbesserungen betrachtet werden, obgleich das zu Grunde liegende Bestreben, das Alterthum perspectivisch zu malen, d. h. so,

daß die uns fremden Farben und Linien am auffallendsten hervorgehoben werden (so z. B. die außerordentlich gelungene Schilderung von der Höhle des Trophonius), eigentlich dem Zweck des Drama's ganz zuwider ist. Wo Schlegel frei arbeitet, hat er im Ganzen den Ton schöner Leidenschaft getroffen.

Aber wie unendlich steht der dichterische Inhalt dieses Stückes hinter der Goethe'schen Iphigenie zurück. Auch Goethe hat sich bemüht, uns das Alterthum mit lebhaften Farben zu vergegenwärtigen, aber die sittliche Idee, die dasselbe verklärt, gehört durchaus dem romantisch-christlichen Ideenkreise an. Schlegel's Ion dagegen ist ein ganz gewöhnliches Intriguenstück geblieben, und zwar ein Intriguenstück, dessen Motive uns absolut fremd geworden sind. Daß Apollo seinen Sohn dem Xuthus unterschiebt, ist zwar dadurch einigermaßen gemildert, daß nicht ein reiner Betrug stattfindet, aber nach unsern Begriffen ist es doch immer keine Ehre mehr für einen Sterblichen, den Bastard eines Gottes in seinem Hause zu hegen, und wenn Apollo, der auf eine höchst ungeschickte Weise zuletzt persönlich auftritt, dem Xuthus erklärt: „du wirst das holde Lager nicht verschmähen ob meiner offenbarten Vorgenossenschaft", so fällt Schlegel hier sogar vollständig aus dem Ton. Sein künstlerisches Princip, die sittliche Grundlage der verschiedensten Völker und Religionen in gleichmäßiger Objectivität anzuerkennen, hat ihn irre geführt. Es ist ein ganz ähnliches Experiment wie mit dem Alarkos. Die beiden Dichter oder vielmehr Nachbildner haben vollkommen vergessen, daß, um die richtige Wirkung auf den Zuschauer hervorzubringen, was doch das Theater nothwendiger Weise beabsichtigen muß, nur diejenigen Hebel angewendet werden dürfen, die in der That Macht über das Gemüth haben.

Charakteristisch ist es ferner, daß einzelne Seiten des griechischen Geistes, die unserer Gefühlsweise widersprechen, in dem Urbild viel weniger hervortreten, als in der Nachbildung. Schlegel hat die lüsternen Scenen, die im Euripides vermieden sind und an den Agathon in den Thesmophoriazusen erinnern, absichtlich schärfer hervorgehoben und bei den nach unserm Gefühl schamlosen Geständnissen der Kreusa mit einer gewissen Vorliebe verweilt. Es war auch vorzugsweise von dieser Seite, daß man an dem Ion Anstoß nahm. Goethe stellt nach seiner Weise das Ganze als eine Parteisache dar.

Die Gebrüder Schlegel (Annalen 27, S. 104) hatten die Gegenpartei am tiefsten beleidigt, deshalb trat schon am Vorstellungsabend Ion's, dessen Verfasser kein Geheimniß geblieben war, ein Oppositionsversuch unbescheiden hervor; in den Zwischenacten flüsterte man von allerlei Tadelnswürdigem, wozu denn freilich die etwas bedenkliche Stellung der Mutter erwünschten Anlaß gab. Ein sowohl den Autor als die Intendanz angreifen-

der Aufsatz war in das Mode-Journal projectirt, aber ernst und kräftig zurückgewiesen; denn es war noch nicht Grundsatz, daß in demselbigen Staat, in derselbigen Stadt es irgend einem Glied erlaubt sei, das zu zerstören, was Andere kurz vorher aufgebaut hatten. *)

Es war nur gerecht, daß im Gegensatz gegen den Jon die Aufführung der Iphigenie einen außerordentlichen Erfolg hatte. Goethe selbst hatte zu der dramatischen Kraft dieses wunderlieblichen Gedichts niemals ein rechtes Zutrauen gehabt. Seit dem ersten Versuch, sie noch in der ursprünglichen, halb prosaischen Form auf dem Weimarischen Liebhabertheater darzustellen, hatte sie geruht. Da nun aber die fremden Masken sich haufenweise auf das Theater drängten, glaubte man auch diese Schatten wieder heraufbeschwören zu dürfen, und wohl durfte man es wagen, denn wenn man von dem griechischen Costüm absah, so war der allgemein menschliche, jedem fühlenden Herzen verständliche Inhalt hier reicher und lebendiger, als in irgend einem der romantischen Maskenspiele, die man dem Publicum zu kalter Anstaunung preisgab. Frau von Staël hat sehr richtig bemerkt, daß die Zartheit der weiblichen Empfindung, die den Knotenpunkt des Stücks ausmacht, ein sehr unsicheres Motiv der dramatischen Entwickelung ist; aber diese Schwäche vergißt man leicht über dem Seelenadel jener heiligen Gestalt. Außerdem ist die Composition einfacher und verständlicher, als sonst bei Goethe, und wenn auch die Anspielungen auf die griechische Mythologie einen etwas breiten Raum einnehmen, und wenn die Abschwächung der griechischen Erinnyen, die hier in der Ferne bleiben und deren Sühnung durch ein psychisches Wunder erfolgt, gerade bei der schattenhaften Ausführung dem Zuschauer einige starke Zumuthungen stellt, so ist der Inhalt doch reich genug, um diese Zumuthung völlig zu rechtfertigen. Freilich trug die eigenthümliche Haltung und Sprache, selbst die fremdartige Tracht, die nun dem Schauspieler auferlegt wurde, nicht wesentlich dazu bei, jenen ausgesprochenen Stil zu fördern, der für ein ideales Theater unerläßlich war, und wir müssen es dem Schicksal danken, das Schiller die modernen historischen Stoffe in die Hand gespielt hatte und ihn abhielt, sich mit seiner ganzen Energie auf Griechenland zu werfen, wodurch unser Theater noch mehr in eine falsche Bahn wäre getrieben worden.

Die griechischen Formen des Theaters wurden unterstützt durch die gleichzeitigen Bemühungen um den classischen Geschmack in der bildenden

---

*) Dieser Aufsatz (von Böttiger) ist noch vorhanden und zeigt uns, was der damalige Souverain, die absolute Kunst, unter frechem und unehrerbietigem Tadel des Bestehenden verstand.

Kunst. Im engen Verein mit seinem in Rom gewonnenen Freunde Meyer war Goethe bemüht, auch hier den reinern Geschmack zu fördern. Die Propyläen wurden bis 1800 fortgesetzt, mußten dann aber wegen der Theilnahmlosigkeit des Publicums eingehen. Während die Weimarischen Kunstfreunde durch die ästhetische Erörterung ihrer Grundsätze von dem sentimental Unbedeutenden und glatt Natürlichen auf die höhern Anforderungen idealer Kunst hinzuweisen bemüht waren, erkannten sie das Bedürfniß, die Wahl günstiger Gegenstände durch Preisaufgaben zu erleichtern. Zu diesen wählte man vorzugsweise Scenen aus Homer. Die erste Aufgabe war die Scene aus dem dritten Buch der Ilias, wo Venus dem Paris die Helena zuführt. Es gingen neuen Preisstücke ein, und die Zahl derselben stieg mit jeder neuen Aufgabe. Hektor's Abschied von Andromache und der Ueberfall des Rhesus waren für das Jahr 1800 ausgeschrieben. In den nächsten Jahren ließ man Scenen aus dem Leben des Achill, Perseus' Befreiung der Andromeda, Odysseus und Polyphem folgen; dann ging man 1804 zu einem allgemeinen Problem über, dem Kampf der Menschen mit dem Element des Wassers. Die siebente und letzte Kunstausstellung 1805 war den Thaten des Herkules gewidmet. Goethe gab jedesmal eine sorgfältig eingehende Kritik. Um sich zu dieser besser vorzubereiten, studirte er die Schilderungen griechischer Gemälde von Philostrat und schrieb die Abhandlung über Polygnot's Homerische Darstellungen.

Diese Beschäftigungen, an denen Schiller sehr thätigen Antheil nahm, müssen wir in Anschlag bringen, um die Haltung der nächstfolgenden dramatischen Versuche zu verstehen. Es waren Schiller's Braut von Messina, die 19. März 1803, und Goethe's natürliche Tochter, die 2. April in Weimar aufgeführt wurden. Die Personen des ersten Stücks sprechen beständig von Penaten, Göttern, ehernfüßigen Erinnyen, sie benehmen sich antik, verhüllen im Schmerz ihr Haupt, fürchten sich vor dem Vogelflug und bösen Vorzeichen in Reden u. s. w. Wunderlich genug kommt dann auf einmal ein christliches Begräbniß dazwischen, und wenn auch Goethe in der „natürlichen Tochter“ sich einem modernen Stoff zugewandt hat, so ist die Tendenz und Farbe derselben doch viel antiker, dem nationalen Leben viel entfremdeter, als in der Iphigenie.

Die Braut von Messina hat eine sehr verschiedene Beurtheilung gefunden. Die Masse des Publicums wurde, wie bei jedem neuen Werk Schiller's, bezaubert und hingerissen, die eigentlichen Kritiker, namentlich aus der romantischen Schule, verwarfen sie, dagegen fanden sich auch sehr gewichtige Stimmen, welche sie für das Meisterstück des Dichters erklärten, darunter Wilhelm von Humboldt.

Wenn man von dem Princip der absoluten Kunst ausgeht, so wird man der letztern Meinung wohl beipflichten müssen. In keinem Stück

Schiller's ist eine so deutliche, kunstgerechte Composition, in keinem eine so vollkommene Harmonie des Stils, der nur durch sehr vereinzelte Ueberschwenglichkeiten, z. B. durch die „jugendlich grünenden Locken“, an den Dichter der Räuber erinnert. Die Sprache ist von einem wunderbaren Adel; die tragischen Scenen überschreiten bei der gewaltigsten Kraft doch nie das Maß der Schönheit, und der fremdartige poetische Duft, der sich über die Handlung verbreitet, übt eine berauschende Wirkung aus. Die Stimmungen sind in seelenvollen Tönen ausgesprochen, und ihr Inhalt immer fein, zuweilen groß gedacht. Das Vorbild, den König Oedipus, erkennt man augenblicklich, aber die Anwendung auf einen fremden Stoff, die Einmischung eines romantischen Liebesverhältnisses und die sehr interessante Gruppirung der verschiedenen Persönlichkeiten geben der Nachbildung den Charakter der Freiheit und Spontaneität.

Aber dem Stück fehlt allerdings etwas, was den Nerv aller ächten Poesie ausmachen soll: die Betheiligung des Gemüths. In keinem andern Werk unserer classischen Dichter ist das Princip einer völligen Trennung der Kunst vom Leben mit so unerbittlicher Strenge durchgeführt. Mit einem wahren Raffinement sind alle Fäden abgeschnitten, welche sonst das Kunstwerk mit der natürlichen Bewegung unsers Pulsschlags in Verbindung setzen. Wer sich in diese Welt des Traumes vertiefen will, muß alle seine angebornen heiligen Vorstellungen, Gedanken und Empfindungen hinter sich lassen, denn keine derselben findet hier ihre Stätte.

Das alles hat der Dichter mit Absicht und Bewußtsein gethan. Die Einleitung in das Stück ist eine leidenschaftliche Kriegserklärung des Idealismus gegen den Realismus. „Der Künstler darf kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen, wie er es findet. Sein Werk muß in allen seinen Theilen ideell sein, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll.“

Augenscheinlich verwirren sich in dieser Idee zwei sehr verschiedene Vorstellungen: die Vorstellung der Form und des Inhalts. Welche Mittel auch der Dichter in der Form anwenden darf, um seine Handlung den Zuschauern gegenwärtig zu machen, über den Inhalt darf kein Zweifel obwalten. Wie die Begebenheit, die uns auf den Bretern dargestellt wird, uns rühren, erschüttern und erheben soll, so muß sie in ihren psychischen und sittlichen Motiven uns verständlich sein, sie muß uns das Gesetz unserer eigenen Gedanken und unsers eigenen Gewissens versinnlichen. Man darf das freilich nicht so verstehen, als ob die Kunst sich zu den gemeinen Motiven des Pöbels herablassen müsse; ein Mißverständniß, das in der Politik bei der sogenannten Ermittelung des Nationalwillens ebenso obwaltete: die Tragödie soll uns nicht darstellen, wie wir Einzelne zufällig empfinden, sondern wie wir empfinden sollen, wie wir, wenn es uns gezeigt wird,

empfinden müssen. Darin allein beruht das Geheimniß der dichterischen Idealität.

Daß es aber Schiller nicht so verstanden hat, zeigt sich aus der Anwendung seines Princips. Zum Schluß der Vorrede sucht er sich wegen der Freiheit zu rechtfertigen, mit der er die christliche Religion, die griechische Götterlehre und den maurischen Aberglauben in diesem Stück durcheinandergeworfen hat. Wir wollen von der empirischen Rechtfertigung, daß in Messina eine solche Vermischung thatsächlich stattgefunden habe, eine Rechtfertigung, die der gröbste Widerspruch gegen sein eigenes Kunstprincip ist, ganz absehen und nur die ideelle Rechtfertigung ins Auge fassen.

> Ich halte es für ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein collectives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem Alles, was einen eigenen Charakter trägt, eine eigene Empfindungsweise ausdrückt, seine Stelle findet. Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt sein, dieses auszusprechen, in welcher Form er es jedesmal am bequemsten und am treffendsten findet. —

In dieser Ansicht liegt eine völlige Verkennung sowohl der Religion als der Poesie. Die Religionen sind nicht ein bloser Flitterkram phantastischer Formen, die man nach Belieben durcheinanderwerfen könnte, sondern jede hat ihr Lebensmotiv, das sich organisch in allen Zweigen des sittlichen Empfindens ausbreitet. Wenn es in der Geschichte vorkommt, daß verschiedene Religionsformen mit einander kämpfen, so darf die Kunst dennoch von dieser Freiheit keinen Gebrauch machen, es sei denn, daß sie geradezu den Kampf dieser Religionen zum Gegenstande macht, was aber das Drama nicht vermag und was auch Schiller im gegenwärtigen Stück nicht beabsichtigt hat. Es dürfen sich im Drama verschiedene Ideen und Leidenschaften bekämpfen, aber der Geist der Religion, oder wenn man will, das sittliche Ideal des Dichters, muß sie beherrschen und für alle diese Contraste die richtige Perspective finden. In der Braut von Messina ist der Geist des griechischen Fatalismus nicht wie im Wallenstein als ein psychologisches Motiv benutzt, welches in der sittlichen Totalität des Lebens seine Berichtigung fände, sondern er tritt an Stelle dieser höhern Sittlichkeit, und dadurch wird der eigentliche Sinn der Handlung ganz aus unserer sittlichen Atmosphäre hinausgerückt. Es waltet, um uns sinnlich auszudrücken, in der Handlung eine Vorsehung, die uns nicht blos unerforschlich ist, sondern die wir geradezu verurtheilen müssen. Die sogenannte Unerforschlichkeit der Vorsehung findet wohl im Leben ihre Stelle, aber nicht in der Kunst, das heißt nicht in der christlichen Kunst, denn bei den Griechen drückte diese Vorstellung in der That den religiösen Glauben des Volks aus und war daher im Theater an ihrem Platz.

In diesem Vergleich erkennen wir die hohe Weisheit, mit welcher Goethe in seiner Iphigenie trotz der Beibehaltung des griechischen Costüms und der überlieferten Fabel dennoch den Pulsschlag seiner Handlung durch die geistigen Lebensmotive der Gegenwart geleitet hat. Dagegen stehen die Motive, die Fr. Schlegel im Alarkos, A. W. Schlegel im Jon, Tieck in der Genoveva anwendet, auf einer Stufe mit der Braut von Messina, d. h. sie stehen außer allem Zusammenhang mit unserm realen Empfinden, und Alarkos und Genoveva werden uns keineswegs dadurch näher gerückt, daß sie mit christlichen Flittern ausgeputzt sind, denn dieses Christenthum ist nicht das unsrige.

Es kann uns sehr befremdlich erscheinen, daß gerade die romantische Schule in ihrer Verurtheilung der Braut von Messina so einstimmig war. Schiller sprach doch in jenem Grundsatz und in seiner Anwendung desselben für den bestimmten Fall nichts Anderes aus, als was die Schule seit Jahren als das neue Evangelium der Kunstreligion verkündet hatte. Daß die Religion und die Sittlichkeit nach ästhetischen Zwecken gemessen werden und daß die productive Phantasie sämmtlicher Religionen sich zu einem idealen Kunstgebilde krystallisiren sollte, das war ja der erste Glaubenssatz der Romantik. Daß Schiller den christlichen Dogmen eine verhältnißmäßig geringe Stellung in seinem Pantheon eingeräumt hatte, konnte an sich noch nicht den Ausschlag geben; die Hauptsache war wohl, daß den Romantikern in einem Beispiel, das mit ganz anderm Glanz vor das Publicum trat, als ihre eigenen Stilübungen, die Verkehrtheit ihres Princips aufging, und daß sie sich nun mit einer Leidenschaft dagegen erhoben, die das Bewußtsein einer geheimen Mitschuld verräth. Sie mußten aus diesem verfehlten Versuch erkennen, daß die Religion keineswegs ein roher Stoff sei, den man nach beliebigen ästhetischen Zwecken zuschneiden könne.

Mit diesem Irrthum hängt auch das Mißverständniß des Chors zusammen. Daß Schiller den Chor in zwei Hälften theilt, die sich einander befehden, würde an sich die ideale Haltung desselben noch nicht beeinträchtigen, da diese Hälften, wie er ganz richtig bemerkt, in allen Punkten, wo es auf ein Urtheil ankommt, mit einander übereinstimmen. Freilich bleibt es immer wunderlich, daß er gerade die Wallenstein'schen Lanzknechte zu Trägern des sittlichen Bewußtseins gemacht hat. Die Hauptsache ist aber, daß in diesem Stück der Chor darum nicht als Träger der öffentlichen Meinung auftreten kann, weil in dem Stück eine solche Meinung nicht existirt. Wenn im König Oedipus die Orakel der Götter, denen die individuelle Vermessenheit der Einzelnen sich zu entziehen trachtet, dennoch in Erfüllung gehen, so ist der Chor in seinem vollen Recht, seine Anerkennung auszusprechen, denn der Glaube an die Wahrheit der Orakel gehörte zur griechischen Religion. Wenn aber der Chor in der Braut von

Messina sich erdreistet, für die Orakel der Götter in die Schranken zu treten, so ist er darin wenigstens nicht der Repräsentant der öffentlichen Meinung, denn diese erkennt die Orakel der Götter nicht an. Der Zweck des Chors bei den Griechen war, die allgemein gültige sittliche Basis gegen die Einseitigkeit der Leidenschaften festzuhalten. Das ist in einem Stück nicht möglich, wo der Dichter nicht blos die Basis der öffentlichen Meinung verläßt, sondern seine eigene sittliche Ueberzeugung um des künstlerischen Zwecks willen mit Bewußtsein verleugnet. Daß dies in der That der Fall war, daß Schiller nicht etwa in die Ideen des Fatalismus, wie sein Nachahmer Zacharias Werner, selber aufging, darf wohl nicht erst erörtert werden.

> Die alte Tragödie brauchte den Chor als eine nothwendige Begleitung; sie fand ihn in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand. Die Handlungen und Schicksale der Helden und Könige sind schon an sich selbst öffentlich und waren es in der einfachen Urzeit noch mehr. Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ. Er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens. In der neuen Tragödie wird er zu einem Kunstorgan; er will die Poesie hervorbringen. Der neuere Dichter findet den Chor nicht mehr in der Natur, er muß ihn poetisch erschaffen und einführen, d. i. er muß mit der Fabel, die er behandelt, eine solche Veränderung vornehmen, wodurch sie in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurückversetzt wird. Der Chor leistet daher den neuern Tragikern noch weit wesentlichere Dienste, als dem alten Dichter, eben deswegen, weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt.

Mit andern Worten, der Chor soll den Dichter veranlassen, wie er der äußern Form des Lebens Gewalt anthut, so auch dem Wesen desselben Gewalt anzuthun und die Seele durch andere Mittel in Bewegung zu setzen, als die im wirklichen Leben angewendet werden. Die Form ist das Erste, um der Form willen wird dann der Inhalt gesucht; das Ideal der Kunst ist ein anderes, als das Ideal des Lebens. W. von Humboldt ging noch weiter: er wollte den Chor noch viel idealer halten und seine äußere Erscheinung gar nicht motiviren; er wollte also die Kunst noch weiter vom Gewöhnlichen entfernen. — Es bleibt uns noch übrig, die technischen Mittel zu untersuchen, durch welche der Dichter sein Princip in Ausführung zu bringen gedachte.

Wie wenig sich Schiller die äußere Technik seines Stücks klar gemacht hatte, zeigt seine Concession an die Theater. Den Chor, der durchaus sich in lyrischen Reflexionen bewegt, in eine Reihe von Personen zu zerspalten, die Einer nach dem Andern ihre Reflexionen über das Menschenleben vortragen, ist eine völlig undramatische Idee, die nicht blos der

sittlichen Bedeutung des Chors widerstrebt, sondern die auch auf der Bühne einen höchst peinlichen Eindruck macht, da man nicht allgemeine Reflexionen, sondern individuelle Begebenheiten und Empfindungen erwartet. Andererseits war diese Concession aber nothwendig, denn diese ganze Lyrik unisono declamiren zu lassen, würde das gesammte Publicum auf das tödtlichste ermüden. Unzweifelhaft hat dem Dichter zuerst die Idee vorgeschwebt, diese Chöre ungefähr in der Weise singen zu lassen, wie es später in Berlin mit mehrern Stücken von Sophokles nicht ohne Erfolg ausgeführt worden ist. Allein Schiller hatte eine zu geringe Einsicht in das Wesen der Musik, um seinen Text diesem Zweck anzupassen.

So war denn Schiller, der in seiner Recension des Egmont so eifrig gegen die Einmischung der Musik in das Drama protestirt, mit so verständiger Einsicht das Princip des Realismus verfochten hatte, allmälig bei einer Kunstform angelangt, die der Oper näher verwandt war, als dem Drama. Als ein Fortschritt in seiner künstlerischen Bildung kann dies gewiß nicht bezeichnet werden. Gegen die strenge Kunstform der Oper oder des musikalischen Drama sträubt sich freilich nur der ganz gemeine Realismus, der es verkennt, daß gewisse conventionelle Voraussetzungen bei jeder Kunst nothwendig sind. Aber ebenso nothwendig ist die Einheit und Harmonie dieser Voraussetzungen. Die Poesie ist die Grundlage aller Kunst; aber ihre musikalische Durchführung fordert ein anderes Organ, als ihre rein dramatische; sie ruft eine andere Stimmung hervor, und Beides läßt sich nicht beliebig durcheinander werfen.

Allein in dem vorliegenden Fall ist trotz des falschen Princips eine so schöne Harmonie des Tons und der Stimmung erreicht, und der Chor macht an einzelnen Stellen, wo er nicht philosophirt, sondern die tragische Stimmung ausdrückt, eine so erschütternde Wirkung, daß wir die Erhaltung dieses edlen, wenn auch nicht aus dem innern Kern des deutschen Gemüths hervorgegangenen Kunstwerks für unsere Bühne auf das lebhafteste wünschen müssen. Die Haltung des Dialogs, selbst die äußern Formen, in denen sich der Schmerz und die andern Gemüthsbewegungen äußern, sind durchaus antik und akademisch; keine Spur von Realismus oder von gemüthlicher Betheiligung sträubt sich gegen jene dunkle Macht, die nach dem romantischen Princip den Sinn gefangen hält. Das Stück ist aus einem Gusse; es ist in den vornehmsten Formen gehalten und kann daher als etwas Fremdes von uns genossen werden. So gut wir die Antigone, den Oedipus und den Hippolyt auf unserm Theater ertragen, so gut können wir es auch mit der Braut von Messina versuchen. Ein gefährlicher Einfluß dieses Stücks ist nicht mehr zu fürchten. Seiner Zeit hat es unserer Bühne keinen Segen gebracht, denn die gesammte dramatische Literatur, die durch den Erfolg des Alarkos und des Jon

wahrlich nicht wäre verführt worden, hat sich durch dieses glänzende Irrlicht in das Labyrinth der Schicksalstragödie verleiten lassen, und das Gespenst des altheidnischen Fatums, der Schatten jenes Fluchs, dem zu entgehen, Oedipus in den dunkeln Schooß der Erde flüchten mußte, hat ein paar Jahrzehnte hindurch das Gemüth des deutschen Volks verfinstert. Seitdem hat sich die romantische Convenienz geändert, das tragische Interesse hat sich wieder auf das Individuelle und Realistische geworfen. Von dieser Seite ist also keine Gefahr vorhanden, und wenn man die Braut von Messina mit den gewöhnlichen Problemen der Oper zusammenstellt, mit den sentimentalen Teufeln, den verstorbenen Nonnen, die zur Strafe ihrer Sünden Ballet tanzen müssen, den Vampyren und Hexen, den sehnsuchtsvollen Gespenstern u. s. w., so wird man diesen Nachtunholden gegenüber die ideale Welt in der Braut von Messina trotz ihres unverständlichen Orakelwesens noch immer als eine heitere und anmuthsvolle betrachten müssen. Ein trauriges Geschick hat Robert Schumann von der Vollendung seines Versuchs, die Braut von Messina ihrer eigentlichen Bestimmung gemäß zu verarbeiten, abgehalten, und wir fürchten nebenbei, daß er nicht die nöthige Strenge und Entschlossenheit in der Auswahl gezeigt haben würde.

Die Verirrung des Kunstprincips ist so eigenthümlich, daß es eine eingehende Betrachtung verdient. Das Schicksal, welches im Oedipus trotz aller Fremdartigkeit einen so mächtigen Eindruck macht, weil es mit dem Kern der griechischen Mythologie zusammenhing, in der trotz der Ueberfülle heiterer Göttergestalten das eigentlich göttliche Wesen ein absolut verborgenes war, wird hier auf die mittelalterliche Welt übertragen, in der man trotz aller Ueberschreitung der Phantasie den allmächtigen Gott des Himmels und der Erde zu verstehen wenigstens mit Ernst sich bemühte. Mit andern Worten, die poetische Idee ist dem Stoff geradezu entgegengesetzt. Dies ist der Punkt, in welchem die Verwandtschaft des idealistischen Kunstprincips von Weimar mit der spätern Romantik in die Augen springt.

Das poetische Streben, die Thaten als nothwendige Folge der Charaktere in ihrer Verwickelung mit einer bestimmten Situation darzustellen, und aus der That, oder wenn wir den bestimmten Ausdruck wählen, aus der Schuld des Einzelnen den nothwendigen Grund seines Schicksals herzuleiten, scheint im germanischen Wesen, im Gegensatz zum romanischen, begründet zu sein. Sobald unter Engländern und Deutschen das Drama auftaucht, gehen die Dichter darauf aus, die Charaktere und die Situationen, in denen sie sich befinden, genau darzustellen, und die darauf folgende Handlung ist eine wesentliche Evolution der innern Welt. Es treten zwar Ereignisse ein, die hemmend oder beschleunigend auf den Gang der Handlung einwirken, und die aus jenen Voraussetzungen nicht herzuleiten sind; aber

auf diese wird die Aufmerksamkeit nur nebenbei hingelenkt, wir beschäftigen uns vorzugsweise mit der Verfolgung der Seelenbewegungen. So namentlich seit der Reformation. Shakspeare's Stücke sind fast ohne Ausnahme Charakterentwickelungen; sie sind von innen herausgearbeitet, nicht von außen; die Ereignisse beschäftigen uns nur, insofern sie den Charakteren Gelegenheit geben, sich zu entfalten. — In dem gleichen Sinn wirkten Lessing und Goethe: in der Emilia Galotti sind die Voraussetzungen seltsam, aber hat man sie einmal zugegeben, so ist kein Sträuben gegen die gewaltige Evolution möglich: das Schicksal kommt ganz von innen heraus. Im Tasso löst die künstlerische Form, die doch nur durch eine Gruppirung des Schicksals gebildet werden kann, sich vollständig auf; die Begebenheit würde kaum eine kleine Novelle füllen, aber die Gemüthsbewegungen, die sich bei Gelegenheit derselben entwickeln, sind so bedeutend, daß man gefesselt wird.

Allein dies Princip der Evolution hat auch seine Grenzen. Allerdings muß die That, die Schuld und das Schicksal nothwendig aus dem Charakter und der Situation entspringen; es muß ferner die Gemüthsbewegung, in welche uns die Katastrophe versetzt, derjenigen entsprechen, welche die Voraussetzung der Handlung in uns erregt hat. Aber zum tragischen Eindruck gehört zugleich eine gewisse Irrationalität im Verhältniß des Schlusses zur Voraussetzung. Wir müssen die Zweckmäßigkeit des Verhängnisses empfinden, aber nicht in der Art, daß wir es wie ein mathematisches Problem daraus herleiten könnten. Ein classisches Werk muß auf jedes Gemüth neu und überraschend einwirken, und doch nur darum überraschend, weil wir erstaunen, nicht selber das schon erkannt und empfunden zu haben, was der Dichter mit überwältigender Wahrheit und Natur vor unsere Seele führt.

Die entgegengesetzte Methode der dramatischen Composition hat nicht blos eine gewisse Berechtigung, sie ist sogar die natürlichere, wenn auch nicht die bessere. Das griechische Theater hat fast überall von außen nach innen gearbeitet, d. h. es hat das Schicksal und die sich daran knüpfenden allgemein menschlichen Reflexionen in den Vordergrund gestellt und sich mit den Charakteren nur in zweiter Linie beschäftigt. Es ging zunächst darauf aus, durch Thatsachen zu rühren und zu erschüttern, und erst nach diesen Thatsachen stimmte es seine Charaktere, die es in ihrem innern Wesen nicht weiter verfolgt, als das Verständniß der Handlung unerläßlich erfordert. — So ist in der Orestie des Aeschylus ein Gefühlsconflict vorhanden: Orestes ist zum Rächer seines Vaters berufen, und er muß, um diesem Beruf nachzukommen, die Stimme des Bluts verleugnen. Am Schluß des zweiten Theils fühlt er bereits das Herannahen der Erinnyen, die ihn zum Wahnsinn treiben, aber noch in diesem Augenblick, ehe er

sich ihnen überläßt, erklärt er feierlich, er habe seine Pflicht gethan, indem er die Natur verletzte. Der Conflict in seiner Seele ist also so stark ausgesprochen als möglich, und man würde nach unsern Begriffen erwarten, die Lösung müsse von innen heraus erfolgen. Aber das Gegentheil geschieht. Die sittlichen Mächte, die sich in des Orestes Seele bekämpften, individualisiren sich außerhalb derselben: für die eine tritt Apollo ein, für die andere die Eumeniden; Orestes selbst ist ein willenloses Schlachtopfer, und jene beiden Mächte finden keinen andern Austrag ihres Streits, als daß sie an einen Gerichtshof appelliren. Die hohe Poesie, die in der Darstellung der Eumeniden dies neue Stück entfaltet, ist rein dämonischer Natur: es wird Grauen und Entsetzen in uns erregt, aber ohne alles Verständniß. — Ganz ähnlich schließt Sophokles in seinem Oedipus auf Kolonos. Die Eumeniden werden durch Schmeicheleien und Versprechungen versöhnt; sie hören auf, die schrecklichen Rachegeister zu sein, und ziehen sich in ein unterirdisches Heiligthum zurück, wo sie als Schutzgötter Athens walten. In dieses unterirdische Heiligthum nehmen sie dann den blinden Oedipus auf, dessen Gebeine wiederum dazu dienen müssen, der Größe Athens eine ewige Bürgschaft zu geben. Aber uns kommen die Eumeniden, die aus dem dunkeln Schooß der Erde den Unglücklichen zu sich rufen, noch viel dämonischer, fremder und räthselhafter vor, als die Erinnyen des Aeschylus in dem ganzen Grauen ihres Blutdurstes. Sophokles hat über den Conflict des Schicksals gegen das Sittengesetz tiefer nachgedacht, oder, wenn wir wollen, gegrübelt, als Aeschylus, aber er ist ebensowenig zu einer Lösung gekommen. Der ganze Inhalt dieser wilden Tragödie kommt uns so seltsam vor, daß wir trotz der wunderbaren Poesie uns nicht klar machen können, was er in uns für ein Gefühl erregen soll; wir empfinden nur Bestürzung und Grauen, aber nicht jene tragische Erschütterung, in der zugleich eine gewisse Versöhnung liegt.

Oedipus, das Vorbild und Muster aller Schicksalstragödien, ist auch die Hauptstudie Schiller's gewesen, als er an seine größern dramatischen Arbeiten ging. Die Oekonomie dieses Stücks ist um so meisterhafter, als die Aufgabe schwierig ist: denn es bringt nur ans Licht, was vorher geschehen ist, und doch geht uns Alles in erschütternder Gegenwart auf. Oedipus hat nichts gethan, was nach seinen Motiven oder nach dem Maßstab der griechischen Sittlichkeit betrachtet irgendwie tadelnswerth wäre, und doch hat er, ohne es zu wissen, die größte Schuld auf sich geladen, und diese Schuld ist nicht dem Zufall angehörig, sie ist ihm schon bei der Geburt prädestinirt, und gerade die fromme Bemühung, dieser ihm durch ein Orakel verkündeten Schuld zu entgehen, treibt ihn in die Schuld hinein. Um die Ehre der Griechen zu retten, hat man behauptet, die neuern Tragödien hätten das Wesen des antiken Schicksals mißverstanden: aber

im Gegentheil, was Schiller in der Braut von Messina, Goethe in der natürlichen Tochter, Schlegel im Alarkos, Werner im 24. Februar, Müllner in der Schuld, Grillparzer in der Ahnfrau geleistet haben, ist noch lange nicht so unverständlich, fremdartig und schrecklich, als das Gespenst des Schicksals im Sophokles. Don Cesar begeht doch ein wirkliches Verbrechen, als er seinen Bruder tödtet, ebenso Alarkos, Kurt Kuruth, Graf Hugo, Jaromir u. s. w.; — freilich treten Umstände ein, die ohne ihr Wissen ihre Schuld erschweren, aber schuldig sind sie alle. Oedipus dagegen hat sich nichts vorzuwerfen, und doch wird er ein Abscheu der Götter, der Menschen, er wagt das Licht der Sonne nicht mehr zu schauen: eine Prädestinationslehre, an die selbst der Calvinismus nicht hinaufreicht. — Etwas von diesem heidnischen Verhängniß liegt in dem Drama, welches wir der Braut von Messina an die Seite gestellt haben, in der natürlichen Tochter von Goethe.

Durch die natürliche Tochter wurden Goethe's sämmtliche Freunde aufs höchste überrascht; selbst Schiller, dem er diesmal ein Geheimniß gemacht hatte, weil er fürchtete, durch viele Berathung unsicher und unschlüssig zu werden. Die erste Idee war schon 1799 durch die angeblichen Memoiren der Prinzessin von Bourbon in ihm angeregt worden, er hatte sogleich ein Schema aufgesetzt, welches zum Rahmen für Alles dienen sollte, was er bisher über die französische Revolution gedacht und empfunden. Der Stoff wuchs ihm unter den Händen zu einer Trilogie an, deren erster Theil bereits 1803 aufgeführt werden konnte. „Die hohe Symbolik," schreibt Schiller, August 1803, an Humboldt, „mit der Goethe den Stoff behandelt hat, so daß alles Stoffartige vertilgt und Alles nur Glied eines idealen Ganzen ist, diese ist wirklich bewundernswerth. Es ist ganz Kunst und ergreift dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit." Noch enthusiastischer sprach sich Fichte aus. Auch Herder, obgleich er durch ein bitteres Wort Goethe tief verletzte, war ergriffen. Durchaus mißfällig äußerten sich Goethe's Jugendfreunde, die Gefühlsphilosophen, und geradezu geringschätzig die jüngern Anhänger der Weimarischen Dichterschule, die Romantiker, die damals bereits merkten, daß der Bund mit Goethe keine Dauer versprach. Ganz theilnahmlos verhielt sich das Publicum, es war nur verwundert. Goethe berichtet darüber selbst (Bd. 27, S. 127):

Ich hatte den großen unverzeihlichen Fehler begangen, mit dem ersten Theil hervorzutreten, ehe das Ganze vollendet war. Ich nenne den Fehler unverzeihlich, weil er gegen meinen alten geprüften Aberglauben begangen wurde, einen Aberglauben, der sich indeß wohl ganz vernünftig erklären läßt. Einen sehr tiefen Sinn hat jener Wahn, daß man, um einen Schatz wirklich zu heben und zu ergreifen, stillschweigend verfahren müsse, kein Wort

sprechen dürfe, wie viel Schreckliches und Ergötzendes auch von allen Seiten erscheinen möge. Ebenso bedeutsam ist das Mährchen, man müsse, bei wunderbarer Wagefahrt nach einem kostbaren Talisman, in entlegensten Bergwildnissen, unaufhaltsam vorschreiten, sich ja nicht umsehen, wenn auf schroffem Pfade fürchterlich drohende oder lieblich lockende Stimmen ganz nahe hinter uns vernommen werden. Indessen war's geschehen, und die geliebten Scenen der Folge besuchten mich nur manchmal wie unstete Geister, die wiederkehrend flehentlich nach Erlösung seufzen.

Das Stück zeigt vielleicht unter allen am deutlichsten, wie wenig fest die Weimarische Schule in ihren Kunstprincipien war. Das Beispiel des Wallenstein hätte lehren sollen, daß eine Trilogie für unser Theater, wo man unmöglich funfzehn Acte hintereinander aufführen kann, unstatthaft ist. Wie das Stück uns jetzt vorliegt, ist es nur Exposition, und der Schluß giebt nicht den geringsten Fingerzeig für die weitere Entwickelung. Aber es leidet noch an einem andern, schlimmern Fehler. Einzelne Scenen, z. B. das Geschenk der Kostbarkeiten an Eugenie und die Klagen des Herzogs über ihren vermeintlichen Tod sind mit einer unbegreiflichen Breite ausgeführt, da sie an sich nicht das geringste Interesse erregen, und die Exposition selbst ist unklar. Man hat zuweilen behauptet, die Personen seien keine Individuen, sondern Typen für die Standesunterschiede, wahrscheinlich weil Goethe im Personenverzeichniß keine Eigennamen genannt hat. Im Gegentheil sind die Charaktere so individueller Natur, daß wir uns ihre Motive nicht enträthseln können. In einem wie unendlichen Vortheil stehen dagegen die Piccolomini. Hier fehlt zwar der Abschluß, aber unsere Einbildungskraft ist auf einen bestimmten Punkt gespannt, und die Verhältnisse, in die wir eingeführt werden, sind uns nach allen Seiten hin klar geworden. In der natürlichen Tochter bleibt Alles dunkel; wir sehen allerlei vor unsern Augen geschehen, aber vom Zusammenhang haben wir keine Ahnung.

Ein finstres Verhängniß, dessen willenlose Träger sämmtliche Personen des Stücks zu sein scheinen, thürmt sich am Horizont eines Volks auf und ist im Begriff, seinen Hauptschlag auf eine schöne und unschuldige Individualität zu entladen. Warum gerade diese dem Schlage ausgesetzt ist, wird uns nicht gesagt. In der symbolischen Haltung des Stücks werden uns die individuellen Motive und ihr innerer Zusammenhang verschwiegen. Die verkehrten Zustände des Reichs werden uns zwar durch verschiedene Schichten der Gesellschaft versinnlicht, aber die Art der Intrigue ist doch zu fabelhaft, um verstanden zu werden, selbst wenn wir die wirkliche Geschichte zu Hülfe nehmen. Das Schicksal hat für den Dichter selbst etwas Räthselhaftes und Dämonisches, und er sucht es nur durch Symbolik zu deuten. Nach der alten Fabel wurde Proserpina an die Unterwelt ge-

fesselt, weil sie daselbst einen Apfel gegessen. Die Schuld steht in gar keinem verständlichen Verhältniß zu dem daraus hervorgehenden Schicksal. Ganz ähnlich Eugenie. Es wird ihr verboten, einen Schrank zu öffnen, in welchem ein Festgeschenk für einen bestimmten Tag aufbewahrt ist: sie übertritt dieses Verbot und verfällt dadurch ihrem Verhängniß. Wie das Eine mit dem Andern zusammenhängt, ist völlig räthselhaft. Wenn wir schon nicht begreifen, wie der König sich bestimmen läßt, das Leben der Eugenie einem schurkischen Weibe in die Hand zu geben, so ist es vollends unerklärlich, wie jene Eröffnung des Schranks ein Motiv dazu hat sein können. Wir sind dem menschlichen Causalnexus entrückt und der Prädestinationslehre verfallen. Jede einzelne der aufeinanderfolgenden Scenen hat etwas Unbegreifliches. Die Hofmeisterin läßt es ruhig zu, daß Eugenie sich hülfesuchend an jeden beliebigen Privatmann, ja an die Volksmasse wendet. Nun wird uns gesagt, das Land befinde sich in einer furchtbaren Gährung und man suche überall dem Hof zu Leibe zu gehen. Hier war ja die beste Gelegenheit, den König auf einer offenen Schandthat zu ertappen, einer Schandthat, die noch zugleich gegen den ersten Großen des Reichs gerichtet war, und die also den erwünschten Aufstand leicht herbeigeführt haben würde. Warum benutzt von den Unzufriedenen keiner diese günstige Gelegenheit? Bei hellem lichtem Tage wird Eugenie auf offenem Marktplatz entführt, sie ruft aus, daß sie ihrem Vater gewaltsam geraubt sei, und doch findet sich keiner, der auch nur den Versuch machte, ihrem Vater die Botschaft zu überbringen. Wie konnten die Verschwörer hoffen, daß eine so öffentliche Unthat dem Herzog werde verborgen bleiben? Wie können sie ferner in der Ehe mit einem Bürgerlichen (die noch dazu nicht vollzogen wird, da nach dem katholischen Lehrbegriff zur Ehe noch etwas Anderes gehört als die Einsegnung) eine Sicherung für ihr Verbrechen hoffen? Im Kloster war sie doch besser aufgehoben, als im Hause eines angesehenen unabhängigen Mannes, der, wie wir später erfahren, an der Spitze einer mächtigen Partei stand.

Die Erklärung ist einfach, wenn auch nicht ausreichend. Goethe hatte sich durch die Memoiren einer verschmitzten Gaunerin übertölpeln lassen und stellte sich nun die Aufgabe, einen unmöglichen Gegenstand dramatisch darzustellen. Das allmälig am Horizont sich aufthürmende Unwetter der Revolution war ihm schon seit Jahren so grauenhaft vorgekommen, daß alles Abscheuliche, was man davon sagte, bei ihm Glauben fand. Seine historische Stellung zur Revolution war unfrei, denn er klagte nur über den Untergang so vieles Schönen und Wünschenswerthen und sah die Kraft nicht, die sich in diesem Spiel der Leidenschaften entwickelte. Hier möge es uns erlaubt sein, einen Blick in Goethe's innere Natur zu werfen.

Mit zunehmenden Jahren mied Goethe mehr und mehr alle ergreifend tragischen Eindrücke, ganz nach Art seiner Mutter. Er sprach sich schon 1797 in einem Brief an Schiller die Fähigkeit zur Tragödie ab, weil sie ihn zu mächtig erschüttere; er habe tragische Situationen lieber abgelehnt, als aufgesucht, indem ihn dabei ein zu großes pathologisches Interesse in Anspruch genommen. Er kenne sich zwar selbst nicht genug, um zu wissen, ob er eine wahre Tragödie schreiben könne, aber er erschrecke bei dem Gedanken an das Unternehmen und sei überzeugt, daß er sich durch den blosen Versuch zerstören könne. — Noch deutlicher schreibt er an Zelter, October 1831: „Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur conciliant ist, daher kann mich der rein tragische Fall nicht interessiren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muß. In dieser übrigens so äußerst platten Welt kommt mir aber das Unversöhnliche ganz absurd vor.“ — Das Tragische war ihm eine äußerliche (dämonische) Vernichtung des menschlich Edlen und Schönen, das Verhältniß der Schuld zum Schicksal war ihm räthselhaft. Als Ferdinand andeutet, er könne Egmont nicht ganz von eigener Schuld freisprechen, antwortet dieser: „Das sei bei Seite gestellt. Es glaubt der Mensch sein Leben zu lenken, sich selbst zu führen; und sein Inneres wird unwiderstehlich nach seinem Schicksal gezogen. Laß uns darüber nicht sinnen, dieser Gedanken entschlag' ich mich leicht.“

Die Furcht vor dem Tragischen ist nicht das richtige Gefühl für einen tragischen Entwurf. Goethe hat die Bösewichter, welche nach seiner Ansicht in dunkeln Intriguen die Revolution vorbereiten, so schwarz geschildert, und dabei in so zierlichen Formen; der Secretair, die Hofmeisterin und der Weltgeistliche, die untergeordneten Agenten des bösen Prinzen kramen einen solchen Vorrath von Verworfenheit aus, und mit einem so sichern Gefühl persönlicher Ueberzeugung, daß der Eindruck spurlos an uns vorübergeht. Wie es scheint, kommt es diesen Leuten vorzugsweise auf Geld an. Warum sie nun deshalb den Thron unterwühlen, ist uns nicht ersichtlich. Wenn wir den Inhalt des Stücks reiflich überlegen, so scheinen uns vielmehr die Revolutionärs aus denjenigen zu bestehen, welche die Niederträchtigkeit der herrschenden Partei, den König, welcher das verruchte Decret unterzeichnet hat, mit eingerechnet, vollkommen durchschauen und die Ueberzeugung haben, daß nur mit Gewalt zu helfen ist. Die Revolutionärs haben also vollkommen Recht, und wir müssen ihren Sieg wünschen, wir müssen wünschen, daß das Sodom und Gomorrha, welches der Dichter uns schildert, von der Erde vertilgt werde. Wenn die Prinzessin Eugenie, die ohne Hofputz, Perlen und Diamanten nicht leben kann, und der es vor den Umarmungen des bürgerlichen Gemahls graut, anders empfindet, wenn sie den König, den kläglichen, ohnmächtigen Helfershelfer

der verworfensten Schurkenstreiche aus Standesvorliebe retten will, so geht uns das nichts an. Es ist zwar sehr traurig, daß Prinzessin Eugenie keine Diamanten mehr tragen, keine arabischen Pferde mehr tummeln, keine Hofbälle mitmachen soll, daß sie sogar den herrlichen Umgang, in dem sie bisher gelebt, die edle Hofmeisterin an der Spitze, entbehren soll, aber schlimmer noch scheint es uns, ja fürchterlich, daß das Unrecht nicht mehr den Zorn des Menschen erregt, daß Graf, Gouverneur, Aebtissin, Gerichtsrath u. s. w., wie sie alle heißen, sich schweigend dem willkürlichen Walten einer feindseligen Macht fügen. Hier kann man Goethe nicht einmal mit dem gewöhnlichen Grunde rechtfertigen, es sei ihm nicht möglich gewesen, unmittelbar ins Leben einzugreifen; hier lebt er in der selbstgeschaffenen Welt seiner Ideale. Das Gefühl, das jeden gesunden Menschen bei der Lectüre dieses Stücks ergreift, entspricht dem Trommelschlag der Marseillaise und dem Voltaire'schen écrasez l'infame! Goethe dagegen macht eine mönchische Elegie daraus.

Im Dunklen drängt das Künft'ge sich heran,
Das künftig Nächste selbst erscheinet nicht
Dem offnen Blick der Sinne, des Verstands,
Wenn ich, beim Sonnenschein, durch diese Straßen
Bewundernd wandle, der Gebäude Pracht,
Die felsengleich gethürmten Massen schaue,
Der Plätze Kreis, der Kirchen edlen Bau,
Des Hafens masterfüllten Raum betrachte;
Das scheint mir Alles für die Ewigkeit
Gegründet und geordnet; diese Menge
Gewerbsam Thätiger, die, hin und her,
In diesen Räumen wogt, auch die verspricht
Sich unvertilgbar ewig herzustellen.
Allein wenn dieses große Bild bei Nacht
In meines Geistes Tiefen sich erneut,
Da stürmt ein Brausen durch die düstre Luft,
Der feste Boden wankt, die Thürme schwanken,
Gefugte Steine lösen sich herab
Und so zerfällt in ungeformten Schutt
Die Prachterscheinung. Wenig Lebendes
Durchglimmt, bekümmert, neuentstandne Hügel,
Und jede Trümmer deutet auf ein Grab.

War denn in der That dieses Babel, wie es hier geschildert wird, werth, daß ein edles Herz darüber trauerte? Dieses Reich hat draußen keine Feinde, es stürzt in sich selbst zusammen, und die Menschheit muß über seinen Sturz triumphiren. Das Vorgefühl dieses kommenden Sturzes hat der Dichter mit so außerordentlicher Feinheit angedeutet; es ist sonder-

bar, daß es ihn nur mit bangen Ahnungen und Sorgen erfüllt. Die ausführliche Beschreibung des Geburtstagssonetts, welches Eugenie in den geheimen Wandschrank verschließt, damit es später nach dem Ausbruch der Revolution durch einen Zufall wieder aufgefunden werde und die goldene Zeit, die verloren gegangen, versinnlichen helfe, deutet wahrscheinlich darauf hin, daß dem Dichter vor Allem die Störung der Kunst am Herzen liegt, die bei der fürchterlichen Aufregung der Gemüther nothwendig eine Zeit lang aus dem Horizont des Volkes verschwinden muß. Bei einer andern Gelegenheit bemerkt Goethe, er wolle den Deutschen die Umwälzungen nicht wünschen, die nothwendig wären, um eine classische Poesie hervorzubringen Mit viel größerm Recht aber durfte man sagen, daß das Fortbestehen der Zustände, welche uns die „natürliche Tochter" versinnlicht, auch selbst dann nicht wünschenswerth war, wenn nur innerhalb derselben so zierliche Geburtstagssonette geschrieben werden konnten.

Trotz des unbefriedigenden Eindrucks, den diese Exposition auf uns macht, müssen wir doch auf das lebhafteste beklagen, daß Goethe die Fortsetzung unterlassen hat. Das Schema derselben, Bd. 33, S. 347 — 354, ist von einer so tiefen und bedeutenden Symbolik, und die Nothwendigkeit, auf die realen Zustände einzugehen, lag so nahe, daß wir gewiß einen tiefen Blick in das innere Gewebe der Geschichte daraus gewonnen hätten. In seinen bürgerlichen Stücken, dem „Bürgergeneral", dem „Großkophta" und den „Aufgeregten", hat Goethe seinen Verdruß über die Unbehaglichkeit der revolutionären Zustände auf eine ungebührliche Weise ausgelassen. Wenn ein Hofmeister durch die Revolution veranlaßt wird, zu viel die Zeitungen zu lesen, und darüber versäumt, den gnädigen Junker auf dem Arm zu tragen, so daß dieses hochgeborne Kind sich eine Brausche schlägt, und wenn ein Vagabund die Jakobinertracht benutzt, um eine Schüssel saure Milch zu stehlen, so sind das zwar sehr schreckliche Dinge, aber Goethe hätte die Bearbeitung solcher Sujets doch lieber Kotzebue überlassen sollen. Die Fortsetzung der natürlichen Tochter sollte uns mitten in den Ausbruch der Revolution führen, in die aufgeregten Provinzen, in die Clubs der Verschwornen, endlich in die Gefängnisse des Schreckensregiments. Gewiß wäre die Philosophie, die sich aus diesen Ansichten entwickelt hätte, nicht die unsrige gewesen, denn jener Mönch, der im ersten Theil Eugenie von den bevorstehenden Unruhen unterrichtet und ihr den Rath giebt, gewissermaßen als Sühnopfer für die fremde Schuld sich in das tödtliche Klima der Inseln zu begeben und dort die Heiden zu bekehren, spielt auch in dieser Fortsetzung eine große Rolle. Außerdem nehmen die Unterhandlungen zwischen Eugenie und dem Gerichtsrath, ob sie sich wirklich als Mann und Weib betrachten sollen, einen zu großen Raum ein. Aber auf alle Fälle wäre das Stück reich an großen Lebensumrissen und an jenen In-

spirationen gewesen, die bei Goethe nie ausbleiben, auch wenn er in der Hauptsache das Ziel verfehlt.

Wenn nun Goethe in der natürlichen Tochter trotz der novellistischen Grundlagen und der symbolischen Haltung sich mitten in das Gedränge der geschichtlichen Leidenschaften gewagt hatte, so durfte Schiller nicht zurückbleiben. Auch er stellte in seinem nächsten Stück die Zustände eines gewaltsam unterdrückten Volks dar, das durch die Noth endlich zu einem verzweifelten Entschluß getrieben wurde; aber freilich gewinnt bei ihm die revolutionäre Gährung ein ganz anderes Ansehen.

Im Wilhelm Tell, den 17. März 1804 in Weimar aufgeführt, finden wir den Dichter in dem lebendigsten Realismus angelangt. Es giebt keinen größern Gegensatz in Form und Inhalt, als Tell und die Braut von Messina. In der Braut von Messina ist um der abstract aufgefaßten Kunstform willen ein seltsamer, das Gemüth auf keine Weise berührender Inhalt erfunden worden; im Tell dagegen hat die gemüthliche Durchdringung des realen Stoffs Alles gethan. Eine Kunstform hat sich der Dichter gar nicht vorgestellt, und er hat sie auch nicht erreicht. In der Composition ist Tell das schwächste unter allen Schiller'schen Stücken; sein gemüthlicher und sittlicher Inhalt ist aber so groß, daß man diese Schwäche mit Recht übersehen hat.

In diesem Stück hat sich ein heilsamer Einfluß Goethe's geltend gemacht. Wo Goethe mit seinen künstlerischen Principien auf Schiller einwirkte, gereichte diese Einwirkung selten zum Segen; wo er aber mit einer bestimmten, realistischen Anschauung seinem Freunde entgegentrat, gab sein gesundes, sonnenhelles Auge den Stoff her, den die grübelnde Einbildungskraft Schiller's nicht würde gefunden haben.

Goethe hatte auf seiner Schweizerreise 1797 den Vierwaldstätter See und seine Umgebungen mit offenem Auge beschaut, und seine Einbildungskraft war angeregt worden, diese Localitäten als eine ungeheure Landschaft mit den passenden Personen zu bevölkern, wozu sich Tell und seine Zeitgenossen am bequemsten darboten. Es entspann sich bei ihm der Plan eines epischen Gedichts. Er stellte sich Tell als einen kolossal kräftigen Lastträger vor, rohe Thierfelle und sonstige Waaren durchs Gebirg herüber und hinüber zu tragen sein Lebenlang beschäftigt, und, ohne sich weiter um Herrschaft noch Knechtschaft zu bekümmern, sein Gewerbe treibend und die unmittelbarsten persönlichen Uebel abzuwehren fähig und entschlossen. In diesem Sinne war er den reichern und höhern Landsleuten bekannt, und harmlos übrigens auch unter den fremden Bedrängern. Sein Landvogt war einer von den behaglichen Tyrannen, welche herz- und rücksichtslos auf ihre Zwecke hindrängen, übrigens aber sich gern bequem finden, deshalb auch leben und leben lassen, dabei auch humoristisch gelegentlich

dies oder jenes verüben, was entweder gleichgültig wirken oder auch wohl Nutzen und Schaden zur Folge haben kann. Die ältern Schweizer und deren treue Repräsentanten, an Besitzung, Ehre, Leib und Ansehn verletzt, sollten das sittlich Leidenschaftliche zur innern Gährung, Bewegung und endlichem Ausbruch treiben, indeß jene beiden Figuren persönlich gegen einander zu stehen und unmittelbar auf einander zu wirken hatten.

Goethe hatte mit Schiller diesen Plan oft besprochen und ihn mit seiner lebhaften Schilderung jener Felswände und gedrängten Zustände unterhalten, so daß sich bei ihm dieses Thema nach seiner Weise zurechtstellte. Für Goethe hatte der Stoff den Reiz der Neuheit und des unmittelbaren Anschauens verloren, und er überließ ihn daher seinem Freunde gern und förmlich, wie er schon früher mit den Kranichen gethan. Nach Schiller's Tod hat er mehrmals daran gedacht, den Stoff wieder aufzunehmen und ihn nach seiner Weise zu behandeln, und wir müssen es beklagen, daß diese Idee nicht zur Ausführung gekommen ist; sie würde der Entwickelung der deutschen Poesie heilsamer gewesen sein, als so manche der symbolisch-romantischen Spielereien aus Goethe's Alter.

Wenn aber Goethe meint, daß Schiller ihm nichts zu verdanken habe, als die Anregung und eine lebendigere Anschauung der einfachen Legende, so ist das doch wohl zu bescheiden. Die meisten Figuren und Zustände in diesem Drama sind in einer Weise concipirt, die von Schiller's gewöhnlicher Art bedeutend abwich. Wenn Schiller den Stoff unabhängiger aufgefaßt hätte, so würde er aus Tell unzweifelhaft einen Freiheitshelden im Sinne des Marquis Posa und aus Geßler einen systematischen Tyrannen gemacht haben. Freilich ist er bei dem Goethe'schen Entwurf nicht stehen geblieben; es sind in die beiden Charaktere einzelne Züge eingemischt, die zu ihrer ursprünglichen Anlage nicht stimmen wollen. Nach Goethe's Auffassung sollte die ganze Legende naiv und naturwüchsig behandelt werden; allein diese Unmittelbarkeit konnte der Schüler der Kantischen Philosophie nicht ertragen, und er hat daher nach beiden Seiten Motive und sittliche Betrachtungen eingeführt, die der individuellen Handlung den Anschein eines allgemeinen Problems geben und daher zu manchen Mißverständnissen verleitet haben.

Ein Meuchelmord ist nach unsern Begriffen unter allen Umständen eine verwerfliche Handlung; er kann daher auf dem Theater, wo wir die Stimme unsers eigenen Gewissens wiederzufinden erwarten dürfen, nicht geduldet werden; episch und historisch dagegen läßt sich die Tödtung Geßler's vollkommen rechtfertigen. In den Zeiten des Faustrechts muß der Schwache, um den Verfolgungen eines mächtigen Unterdrückers ein Ende zu machen, da er ihm im offenen Kampfe nicht widerstehen kann, zuletzt zum Morde greifen; und wenn dieser Mord für das Land glückliche Fol-

gen hat, so wird man mit dem erschlagenen Feinde nicht viel Wesens machen; man wird den Mörder vielmehr als einen Freiheitshelden verehren. Bei der wunderbaren, von keinem Werk unserer Poesie wieder erreichten Kunst, mit welcher Schiller in diesem Drama die factischen Zustände, aus denen die That hervorging, versinnlicht, würde das Publicum auch auf dem Theater keinen Anstoß daran nehmen; aber der Dichter regt selber die Gewissensbedenken an, indem er seinen Helden in einem langen Monolog die Gründe seiner That auseinandersetzen läßt. Dieser Monolog, der sehr bewundert worden ist, weil er gut klingt, ist dramatisch nicht zu rechtfertigen, denn er stellt nicht eine wirkliche innere Seelenbewegung dar, sondern er exponirt nur den Zuhörern die rechtliche Seite der Sache, er regt sie zum eigenen Nachdenken auf und befriedigt um so weniger, da die Gründe nicht überzeugen. Denn was auch Tell für Veranlassung haben mag, nach unsern Begriffen bleibt der Mord immer ein Mord; wir können in vielen Fällen den Mörder bemitleiden und entschuldigen, aber wir können ihn wegen seiner That nicht loben und preisen. Noch schlimmer wirkt die Scene mit Parricida. So verdammlich die That desselben sein mag, so hatte doch Tell gewiß kein Recht, ihm gegenüber Tugend zu predigen, und wir empfinden zu deutlich heraus, daß der Dichter nur darum alle diese äußerlichen Mittel zusammenhäuft, weil ihm selber bei der Sache nicht recht wohl ist, weil er sich selber erst die Motive zurechtlegen muß, um die That zu billigen. Schiller reflectirte zu moralisch, um historisch, d. h. unbefangen zu empfinden.

Diese Umgestaltung des Charakters zeigt sich noch nach einer andern Seite hin. Er nahm es aus Goethe's Plan mit in den seinigen herüber, daß Tell sich in der Mitte seiner verschwornen Landsleute isolirte. Wäre dieser Umstand naiv aufgefaßt, so würde es gewiß einen tragischen Eindruck machen, daß gerade der Friedfertige, der sich um die politischen Händel durchaus nicht kümmern will, durch den Drang der Umstände zu einem verhängnißvollen Entschluß getrieben wird. Aber Schiller rechtfertigt diese Zurückhaltung durch Maximen, und diese bewirken in uns keine Ueberzeugung. Sobald Tell überhaupt überlegte, mußte er sich den Rathschlägen des wackern Stauffacher anschließen, denn die gemeinsame Noth konnte nur durch gemeinsamen Widerstand abgewandt werden. Daß der vereinzelte Mord Geßler's, der doch sofort durch einen andern Landvogt ersetzt werden konnte, einen größern Einfluß ausübte, als der Mord Wolfenschießen's, der uns in der ersten Scene berichtet wird, war ein bloser Zufall.

Darin liegt überhaupt der Fehler Schiller's, daß er auf die Folgen und die politische Bedeutung der That ein zu großes Gewicht legt. Baumgarten's That kann gewiß kein Tadel treffen, welches auch die Folgen

derselben sein mochten; aber was nutzt der nur aus individuellen Verhältnissen hervorgegangenen That des Tell, daß sie nebenbei auch im allgemeinen Interesse geschieht? Sittlich wird dadurch nichts geändert, und außerdem kann uns im Drama dieses Interesse nicht vollkommen deutlich gemacht werden. So ist es auch mit den politischen Motiven Geßler's. Goethe wollte ihn als den naiven Gewalthaber darstellen, gegen den sich also der ganze Zorn ausschließlich richten mußte; Schiller dagegen stellte ihn als den Träger eines Systems dar: er übt seine Unterdrückung nicht aus bloser Willkür, sondern im Auftrag seiner Regierung, um die Schweizer von dem Reich zu Oesterreich zu bringen. Warum gehen sie nicht darauf ein? Es werden uns Gründe angeführt, aber diese sind ziemlich weit hergeholt, und nebenbei werden wir dadurch noch mehr daran erinnert, daß man mit dem Träger eines Systems noch nicht das System vernichtet, daß also Stauffacher im doppelten Sinn gegen Tell Recht hatte.

Schiller hatte sich durch Goethe bestimmen lassen, einen Helden zu wählen, der in seinem Sinne kein Held war; daher hat sich an Stelle desselben, gerade wie es ihm im Don Carlos begegnet war, ein anderer Held eingeführt: das gesammte Schweizervolk, wie es sich am Rütli verbündete.

Und dieser Gesichtspunkt ändert unsere Auffassung des Drama's sehr wesentlich, und wir begreifen, wie es von so besonnenen und dem Dichter so wenig ergebenen Kritikern, wie A. W. Schlegel, für ein Meisterstück ausgegeben werden konnte. Nur müssen wir uns für einen Augenblick die neuen verbesserten Auflagen aus dem Sinn schlagen, in denen wir jede Scene des Tell bereits auf dem Theater gesehen haben. Wie viele Attinghausen haben uns seit der Zeit durch die Ausdauer ihres Sterbens und durch die historische Genauigkeit ihrer Prophezeiungen, von denen wir aus unsern Compendien wußten, daß sie wirklich eingetroffen sind, bis zur Verzweiflung gelangweilt! Wie viele junge aufbrausende Rudenze sind durch ein verständiges Mädchen zur richtigen Politik zurückgeführt worden! Wie viele Telle haben uns vordeclamirt, daß der brave Mann an sich zuletzt denken soll! Wie viele Hirten-, Jäger- und Fischerlieder haben uns die sittlichen Zustände eines beliebigen Landes versinnlichen müssen! Diese und ähnliche Effectstücke schweben uns nun als eine unerträgliche Trivialität vor und verleiden uns die kernhaften Schilderungen, die tiefe Durchdringung des Volks, die einfache, gewaltige und dabei doch vornehme Auffassung der tragischen Scenen. Nur den leeren Flitterkram haben die Nachahmer dem Dichter absehen können; das ächte Gold seiner Poesie ist noch nicht ausgegraben.

Schon Goethe und Humboldt waren von der wunderbaren Intuition betroffen, mit welcher der Dichter die Gegenstände, die er selber niemals

gesehen, so lebendig in sich aufnahm, daß sie uns mit unabwendbarer Gegenwart umstricken; ein Talent, das sich schon in den Naturerscheinungen der Balladen zeigt. Aber noch viel mehr Bewunderung verdient die scharfe Charakteristik der sittlichen Zustände, und dies ist ein Punkt, in welchem dem Dichter, der in letzterer Zeit vielfach verkannt worden ist, wieder Gerechtigkeit widerfahren muß.

In den Zeiten, wo die patriotische Begeisterung alle andern Empfindungen des Volks zurückdrängte, lehnte sich die gesammte Jugend an Schiller an, als an den Dichter der Freiheit, während Goethe, der Liebling der Aristokratie, mit Geringschätzung oder wenigstens mit Bedauern angesehen wurde. Eine solche Einseitigkeit mußte nothwendig eine Reaction hervorrufen, die wieder alle Grenzen übersprang. Jener Enthusiasmus bezog sich mehr auf einzelne Phrasen, als auf das Ganze der Dichtung, und Phrasen beweisen nichts. Die Abneigung gegen die Jakobiner war bei beiden Dichtern gleich, und in der Verachtung des Pöbels war Schiller weit rücksichtsloser, als Goethe, da dieser zuweilen, z. B. in seinen Venetianischen Epigrammen, ein gewisses Interesse am Pöbel, wenn er sich nur gefällig und malerisch darstellte, nicht verleugnen konnte. Aber auch hier müssen wir hinzusetzen, daß Phrasen und vereinzelte Gefühlsausbrüche nichts beweisen, daß es vielmehr auf den Gesammtinhalt der Dichtung ankommt.

Von den revolutionären Stimmungen seiner frühern Jugend, von der Freiheitsliebe der Räuber und selbst des Marquis Posa hat sich Schiller allerdings losgesagt, sobald er das Leben und die wirkliche Geschichte kennen lernte. Die Radicalen würden vergebens ihren Propheten in ihm suchen. Ferner ging ihm das frische Auge für die kleinen Züge des Volkslebens und das Gemüth für die stille Welt der unhistorischen Kreise, welches Goethe so sehr auszeichnet, völlig ab. Ein Gedicht, wie Hermann und Dorothee, hätte er nie schreiben können. Aber um die Fähigkeit der beiden Dichter, das Volk als eine sittliche und geschichtliche Erscheinung zu begreifen, mit einander zu vergleichen, stelle man einmal den Tell neben den Egmont. Der Stoff ist im Wesentlichen der nämliche, denn der niederländische Schiffer und Kaufmann hat durch die gewaltige historische Kraft, die er entwickelte, auf das schlagendste bewiesen, daß er der Freiheit wenigstens ebenso würdig war, als der Bauer des Vierwaldstädtersees; aber Goethe hat in seinen Schilderungen der Niederländer im Volk nichts Anderes gesehen, als Pöbel und Spießbürger, während Schiller ein ideales und dabei doch völlig naturgetreues Gemälde von einem sittlichen, seiner Kraft bewußten, auf fester, gesicherter Grundlage beruhenden Volksleben gedichtet hat; wir sagen, gedichtet, denn seine Stauffacher, Kuoni, Ruodi u. s. w. konnte er in keiner Chronik finden. Die Freiheit, welche

diese knorrigen Gestalten erstrebten, war freilich nicht die libertinistische Freiheit unserer Tage; sie war, wie man das heute ausdrücken würde, im strengsten Sinne conservativ; aber dafür ist sie auch wie aus Erz gemeißelt und wird als ein Denkmal prophetischer Anschauung bleiben, so lange die Alpen an die alten Kämpfe gegen die Tyrannei erinnern.

Die treuherzige Sprache des Tell wirkte mit dazu, die Wiederaufnahme des Götz von Berlichingen zu erleichtern; er wurde im September 1804 in der neuen Bearbeitung in Weimar aufgeführt. Obgleich Schiller diese selbst nicht übernehmen wollte, so wußte er doch durch seine kühnen Entschließungen dem Verfasser manche Abkürzung zu erleichtern. Die Maximen der frühern Redactionen wurden auch hier angewendet. Man verminderte die Scenenveränderungen, gewann mehr Raum zu Entwickelung der Charaktere, sammelte das Darzustellende in größern Massen und näherte mit vielen Aufopferungen das Stück einer ächten Theatergestalt. Daß diese Umarbeitung, die uns jetzt in den gesammten Werken vollständig vorliegt, und über deren Schema Goethe Bd. 35, S. 361—365 ausführlichere Auskunft giebt, in poetischer Beziehung durchweg eine Verschlechterung ist, daß der naive, gemüthliche, unbefangene Ton der ursprünglichen Anlage dadurch fast ganz verwischt wird, ist heute wohl keinem Zweifel mehr unterworfen. Auf der andern Seite war aber an eine Benutzung der ersten Ausgabe für das Theater nicht zu denken, und man muß die Rücksichtslosigkeit des Dichters anerkennen, der gegen sein eigenes liebgewordenes Werk ebenso gewaltsam verfuhr, als gegen die Werke Anderer. Wundern darf man sich nur über die breitere Ausführung einzelner episodischer Scenen, die in mancher Beziehung an die älteste, von Goethe selbst mit Recht verworfene Version erinnern.

Die Umarbeitung des Götz war nur eine einzelne Probe einer allgemeinen Thätigkeit, die vorzugsweise von Schiller ausging. Das Gefühl einer Schranke, wie sie die wirkliche Bühne darbietet, war für ihn außerordentlich heilsam. Seine Einbildungskraft führte ihn ins Weite und Breite, und so leidenschaftlich er auch dabei verfuhr, so konnte ihm doch bei längerer Erfahrung nicht entgehen, daß ihn dies auf der Theaterlaufbahn nothwendig irre führen müsse. Wenn er im Entwerfen seiner Plane unbegrenzt zu Werke ging, so zeigt seine Redaction des Don Carlos für die Aufführung, daß er durch Ueberzeugung den Muth besaß, streng, ja unbarmherzig mit dem Vorhandenen umzugehen. Lange dachte er darüber nach, auch seine drei Jugendstücke umzuarbeiten; allein das Unreife derselben war zu innig mit Gehalt und Form verwachsen, und so gab er den Gedanken auf. Nun hatte er nicht lange den theatralischen Vorstellungen beigewohnt, als sein thätiger Geist, ins Ganze arbeitend, den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man am eigenen Werke gethan,

wohl auch am fremden thun könne, und so entwarf er einen Plan, wie dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch die frühern Leistungen zu erhalten wären. Der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die theils der Bühne überhaupt, theils dem Sinn der Gegenwart gemäß wäre. Durch eine neue Ausgabe dieser Theaterstücke sollten die zahlreichen Bühnen Deutschlands in den Stand gesetzt werden, den leichten Tageserzeugnissen einen festen Grund unterzulegen. Von der Recension des Egmont und des Nathan ist schon die Rede gewesen. Lessing liebte er eigentlich nicht, ja Emilia Galotti war ihm zuwider. Doch wurde diese Tragödie sowohl, als Minna von Barnhelm in das Repertorium aufgenommen. Mit Klopstock's Bardieten wurde der Versuch bald aufgegeben. Dagegen ist die Umarbeitung der Stella, die am 15. Januar 1806 zum ersten Mal gegeben wurde, Schiller zu verdanken. Da das Stück an sich schon einen ruhigen Gang hat, so ließ er es in allen Theilen bestehen, verkürzte nur hier und da den Dialog, besonders wo er aus dem Dramatischen ins Idyllische und Elegische überzugehen schien. „Denn wie in einem Stück," setzt Goethe treuherzig hinzu, „zu viel geschehen kann, so kann auch darin zu viel Empfundenes ausgesprochen werden, und so ließ sich Schiller durch so manche angenehme Stellen nicht verführen, sondern strich sie weg." Merkwürdiger Weise wurde noch bei dieser Aufführung der alte Ausgang beibehalten, nach welchem Fernando beide Frauen zugleich besitzt. „Allein bei aufmerksamer Betrachtung kam zur Sprache, daß nach unsern Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind, das Verhältniß eines Mannes zu zwei Frauen, besonders wie es hier zur Erscheinung kommt, nicht zu vermitteln sei und sich daher vollkommen zur Tragödie qualificire." Daß dieses Licht dem Dichter erst so spät aufging, ist doch charakteristisch. — Die Laune des Verliebten ward im März 1805 in Weimar zur Aufführung gebracht und von da nach Breslau und Berlin verpflanzt.

Im Ganzen war die Ausbeute, welche die vorhandene dramatische Kunst dem idealen Theater gewährte, doch sehr gering, da man zu der frühern alexandrinischen Periode in keiner Weise zurückkehren durfte. Den Hauptstamm des alten Theaters bildeten die Kotzebue'schen Stücke, und man mußte es als einen großen Gewinn betrachten, daß dieser fruchtbare Schriftsteller seinerseits auf die Idee kam, idealistische Stücke zu schreiben und sich so dem classischen Theater anzuschließen. Der Schiller'sche Rhythmus prägte sich leicht dem Ohr ein, und man durfte nur die neugewonnene Form auf die alten Stoffe anwenden. So entstanden nun jene idealistischen Spectakelstücke, die nach dem Zeugniß Goethe's bei dem Publicum von Weimar ungefähr ebensoviel Beifall fanden, als die Schiller'schen.

— Kotzebue's erster Versuch war das Trauerspiel Octavia (1801). Es ist nicht blos in Jamben geschrieben, sondern es steigert sich in Momenten höherer Erregung zu einem Versmaß, welches offenbar der Intention nach Hexameter sein soll, zuweilen aber auch an den Pentameter erinnert, und sonst alle möglichen antiken Versformen in schöner Harmonie anstreift. Er hat sich bemüht, antiquarische und andere gelehrte Notizen einzuflechten, wie er es bei Schiller's Wallenstein gemerkt, und seine Sprache nimmt zuweilen einen ganz lyrischen Anflug.

Der Morgen graut. Auf stillem Meere schwimmt
Ein zweites Meer von dichten Nebelwogen;
Mit zartem Duft sind um mich her die Blumen
Weiß angehaucht; und wie ein leichtes Traumbild
Seh' ich die Mauern Alexandriens
Aus stiller Dämmerung hervorgehn.

Natürlich blieben diese poetischen Anläufe vereinzelt; im Uebrigen erkennt man den alten Kotzebue wieder heraus, auf dessen faunischem Gesicht sich die Schiller'sche Schminke sehr sonderbar ausnimmt. Die Hauptperson Octavia ist ein abstract tugendhaftes Wesen, welches sich um der Tugend willen mit großem Vergnügen mit Füßen treten läßt: ihre Kinder spielen die gewöhnliche Rolle, bei passenden Gelegenheiten die fehlende Rührung herbeizuführen. Kleopatra ist die ganz gemeine Person, die fortwährend Gift mischt, Kinder raubt und ähnliche Unthaten verübt. Eine ungemeine Aufklärung verbreitet sich über die Formen des römischen Staatslebens, und diese Aufklärung ist bei Antonius so groß, daß er in einer Hauptscene wie der Weltumsegler La Peyrouse die Arme um Octavia und Kleopatra zugleich ausstreckt und beide heirathen will. Es gehört eine seltene Effronterie dazu, dieses ebenso weinerliche als langweilige Machwerk dem Shakspeare entgegenzustellen.

Der idealen Richtung gehören ferner die beiden historischen Stücke Gustav Wasa und Bayard an, beide (1802) in Jamben geschrieben und im historischen Costüm gehalten. Das erste ist ganz novellistisch und besteht aus einer Reihe wunderbarer Abenteuer, die zum Theil zu ebenso großen Momenten führen, wie Johanna von Montfaucon: eine Mutter, die der Hinrichtung preisgegeben wird, eine Geliebte, die mit hoch erhobener Fackel vor einem Pulverfaß die Feinde zurückschreckt, ein finsterer König, der von den Geistern seiner Erschlagenen verfolgt wird, und öfteres Erscheinen von Frauen mit fliegenden Haaren. Die rührenden Kinder fehlen diesmal, dagegen ist ein kleiner Zug zu bemerken, der insofern von Wichtigkeit ist, als er den fortgesetzten Kampf Kotzebue's gegen die Vorurtheile versinnlicht. Gustav Wasa, der das ganze Stück hindurch in den

mannigfaltigsten Verkleidungen von seinen Verfolgern gepeinigt wird, hat einmal einem Ritter das Ehrenwort gegeben, seinem Gefängniß nicht zu entfliehen, und ist doch entflohen; er ist demselben außerdem eine große Summe schuldig geblieben. Der Ritter, der im Anfang sehr beleidigt ist, wird durch Rührung zu seinen Gunsten gestimmt. Dieser Zug hat nicht den geringsten Einfluß auf den Fortgang des Stücks; man muß ihn also als einen principiellen auffassen. — Bayard ist ächter Kotzebue. Er theilt eine fabelhafte Menge von Almosen aus, rettet fortwährend die gekränkte Unschuld, entsagt seiner Liebe unter erschwerenden Umständen mehrere Male, lebt als Gegenbild der Octavia nur für seine Pflicht und steht mit engelgleicher Gelassenheit über dem Gefühl schlechter Leidenschaften. Solche Figuren entsprangen dem bösen Beispiel Max Piccolomini's. Den unglücklichen Frauen, die sich in diesen edlen Ritter verlieben, bleibt also nichts übrig, als in Knabentracht für ihn zu sterben. — Die höchste Höhe erreichte Kotzebue's idealische Poesie in den Hussiten vor Naumburg (1803). Er nannte dasselbe ein Trauerspiel mit Chören und huldigte durch diese Gesänge, die fast nur von Kindern vorgetragen werden, der Idee der „Braut von Messina". Diesmal spielen die Kinder, die in den übrigen Stücken Kotzebue's trotz ihrer Wichtigkeit durch hervortretende ältere Personen wenigstens einigermaßen verdeckt werden, die Hauptrolle. Sie marschiren in ihrer Unschuld, geführt von dem Viertelsmeister Wolf, der als tugendhafter Mann sein Liebstes dem Vaterlande opfert, den vorgestreckten Spießen der grausamen Hussiten entgegen. Diese senken sich vor dem rührenden Anblicke. Die Barbaren werden milde und weich, und unter Thränen allgemeiner Rührung schließt das Stück, das sogar bei Wieland sehr bedeutenden Beifall fand.

Unter den übrigen idealen Tragödien erwähnen wir Hugo Grotius (1803), ein rührendes Familienstück, mit politischem Hintergrund. Grotius ist der reine edle unschuldige Dulder, der, umringt von jammernden Kindern und von einer wahrhaft tyrannischen Willkür verfolgt, doch niemals der Stimme seiner Leidenschaft Gehör giebt, sondern unverdrossen für das Beste der Menschheit arbeitet. Charakteristisch ist aber der Zug, den wir später beim jungen Deutschland häufig wieder antreffen. Der Prinz von Oranien, der Barneveldt unschuldig hinrichten läßt und Grotius längere Zeit in Knechtschaft hält, ist eigentlich auch ein tugendhafter Mann und sorgt nur für das Beste der Menschheit, und die übrigen Tugendhaften werden zum Schluß so davon gerührt, daß sie sich vor ihm demüthigen. Bei so allgemeiner Tugend kann allerdings ein wirklicher Conflict nur künstlich herbeigeführt werden. Einem jungen Lieutenant, dem Pflegesohn des Grotius, wird die Bewachung desselben anvertraut, seiner Ehre anvertraut von seinem Vorgesetzten, seiner Freundschaft von einem Freunde;

außerdem liebt er aber die Tochter des Grotius und wird also auf eine wahrhaft Calderonische Weise von Freundschaft, Liebe und Ehre zugleich bestürmt. Die Ehre siegt nach schwerem Kampf, er vereitelt einen Fluchtversuch und wird dafür von der Familie sanft verwünscht. So weit wäre es in der Ordnung, aber die Liebe macht sich auch geltend; er unterstützt zwar nicht den offenen Fluchtversuch, aber er sieht durch die Finger und läßt ihn halb mit, halb ohne Wissen geschehen. Die Flucht wird entdeckt und die Angehörigen des Grotius sollen bestraft werden. Da nimmt der Lieutenant mit edler Lüge die ganze Schuld auf sich, er wird zum Tode verurtheilt und soll hängen. Selbst die Schmach dieses Todes will ihm der Prinz nicht ersparen. Da eilt Grotius in sein Gefängniß zurück, erklärt, er sei nur geflohen, um die Gegner des Prinzen zum Schweigen zu bringen und den Frieden herzustellen, und so geht Alles nach Wunsch aus. Das Disciplinarvergehen des jungen Lieutenants geräth vollständig in Vergessenheit, obgleich es doch durch den veränderten Erfolg nicht aufgehoben werden konnte, und obgleich der Prinz vorher von dem abstracten Rechtsprincip ein großes Wesen gemacht hatte. Es ist nicht leicht möglich, sich eine weinerlichere Geschichte zu erdenken. — Ein anderes Drama, Heinrich Reuß von Plauen (1805), hat aus diesem finstern dämonischen Helden, dessen Schicksal um so tragischer war, weil in ihm die allgemeine Schuld des Zeitalters mit der individuellen Schuld in Verbindung trat, einen sanften, frommen, milden Heiligen gemacht, der durch seine Tugend junge Heiden und Heidinnen zum Christenthum bekehrt und nur von Bösewichtern verkannt werden konnte. — Von einem dritten Stücke, Rudolph von Habsburg, wollen wir nichts weiter sagen, als daß es in Beziehung auf die Form noch mehr ins Ideale geht: die fünffüßigen Jamben sind regelmäßig gereimt, so daß immer die erste und dritte, die zweite und vierte Zeile correspondiren.

Neben Kotzebue erhob sich eine ganze Reihe von Dichtern, welche sich die Schiller'sche Manier aneigneten und mehr oder minder Beifall hervorriefen. Der erste war Heinrich Collin, geb. zu Wien 1772, gest. 1811. Sein erstes Stück, welches in Wien einen ganz außerordentlichen Beifall erwarb (1801), war Regulus. Es wurde im folgenden Jahre auch in Weimar und Berlin aufgeführt, und die übrigen Bühnen blieben nicht zurück. Die dramatische Schule Oesterreichs hat sich stets durch eine gewisse Ehrlichkeit in der Hingabe an ihren Stoff ausgezeichnet, und zwar gilt das bis auf den heutigen Tag, bis auf den Fechter von Ravenna. Man sieht, daß die Ueberzeugungen noch mit einer gewissen Frische hervortreten, daß die Reflexion noch nicht viel daran gearbeitet hat. Die Andacht, mit welcher in diesem Trauerspiel der strenge römische Patriotismus dargestellt wird, ist höchst anerkennenswerth, allein dabei muß auch

das Lob stehen bleiben. Die Kraft, die der Dichter zu entwickeln sucht, bleibt lediglich in der Rhetorik; eine kräftige Handlungsweise zu erfinden, ist er nicht im Stande. In der Form erkennt man das Vorbild Schiller's und Corneille's, auch wird man an Alfieri erinnert; aber im Inhalt wird man auf Kotzebue hingewiesen, dessen Octavia sich in vielen einzelnen Stellen wiederholt. Sogar die weinenden Kinder treten wieder auf. — In den spätern Stücken Collin's: Coriolan (zu welchem Stück Beethoven seine herrliche Ouverture schrieb), die Horatier und Curiatier, Polyxena, Balboa, und Bianca della Porta, sind in derselben Weise geschrieben. Seine Manier war mit dem ersten Stück bereits fertig. — Die Dramen seines Bruders Matthäus Collin, geb. 1779, gest. 1824: Friedrich der Streitbare, Marius, Bela, Heinrich der Grausame u. s. w., sind in derselben Weise, aber ungleich schwächer. — Aus der spätern Schiller'schen Schule hat Theodor Körner durch Zriny und Rosamunde den meisten Beifall erworben. Es ist ihm auch wohl am meisten gelungen, die schöne Sprache Schiller's nachzuahmen; von der dramatischen Kraft seines großen Vorbildes ist aber bei ihm noch viel weniger anzutreffen, als bei Collin. — Statt uns nun auf die übrigen Nachfolger einzulassen, die ohnehin zum großen Theil vergessen sind, versuchen wir hier noch kurz den Einfluß zu charakterisiren, den Schiller auf die Entwickelung der dramatischen Kunst ausübte.

Vortheilhaft war dieser Einfluß, insofern er die Dichter vom Gemeinen und Gewöhnlichen abzog und sie auf ideale Stoffe hinlenkte; indem er ferner eine bestimmte Form der Technik feststellte, innerhalb deren sich doch eine große Freiheit entfalten ließ, wie wir aus dem Vergleich zwischen Heinrich von Kleist und Grillparzer entnehmen können. Leider wurde diese bestimmte Richtung des Stils durch die Romantiker und namentlich durch die Verbreitung Calderon's unterbrochen. — Wenn im Uebrigen der nachtheilige Einfluß überwiegt, so ist der Dichter selbst am wenigsten daran schuld, denn es ist eine allgemeine Erfahrung, daß bei einem epochemachenden Vorbild die Fehler schneller nachgeahmt werden, als die Vorzüge. — Schiller hatte die Dichter an eine zu große Breite gewöhnt; sein umfassender Geist konnte sich schwer in engen Schranken bewegen. Dies hat bei den spätern historischen Stücken auf die dramatische Concentration sehr nachtheilig eingewirkt, da man hier nicht, wie bei Schiller, durch die Fülle des Inhalts entschädigt wurde. — Seine Manier, in den historischen Stoff eine novellistische Liebesgeschichte, wie im Wallenstein und Tell, die nicht organisch in den Zusammenhang gehört, äußerlich einzuflechten, ist von sämmtlichen Dramatikern wiederholt worden. — Die lyrischen und rhetorischen Stellen, in denen er aus dem Drama heraustritt, die bei

ihm aber nur einzelne Schwächen sind, haben seinen Nachfolgern als Grundlagen der Tragödie gedient. Die schönen Stellen waren das Erste, wonach man suchte, die historischen Scenen wurden zur Begründung derselben beliebig eingeschoben. An eine ernste Durchführung von Charakteren dachte man nicht. Man wollte durch lebhaft declamirte Grundsätze der Humanität und des Idealismus die Zustimmung der Zuhörer erwerben; wem diese Grundsätze in den Mund gelegt wurden, schien gleichgültig. Am deutlichsten zeigt sich das bei den zahllosen Bearbeitungen des Hohenstaufenthema's, welches durch äußere Betrachtungen so leicht Mitleid und Rührung hervorruft, ohne daß der Dichter es nöthig hätte, diese Ideen und Stimmungen von innen heraus zu arbeiten. — Endlich hat Schiller durch seine griechische Vorstellung vom Schicksal seine nächsten Nachfolger verführt, das realistische Princip ganz zu verlassen und zu dem Spiel einer fremden Kunst zu greifen. Hätte Schiller länger gelebt, so würde er durch die Macht seiner immer fortschreitenden Bildung seine eigenen Schwächen beseitigt haben, wie wir zum Theil schon aus seinem Nachlaß sehen. Wir verweilen beim Entwurf zum Demetrius um so lieber, da er uns noch einmal Gelegenheit giebt, die edlen Empfindungen Goethe's bei dem Tod seines Freundes an den Tag zu legen.

Als ich mich ermannt hatte, blickte ich nach einer entschiedenen großen Thätigkeit umher; mein erster Gedanke war, den Demetrius zu vollenden. Von dem Vorsatz an bis in die letzte Zeit hatten wir den Plan öfters durchgesprochen; Schiller mochte gern unter dem Arbeiten mit sich selbst und andern für und wider streiten, wie es zu machen wäre; er ward eben so wenig müde, fremde Meinungen zu vernehmen, wie seine eigenen hin und her zu wenden. Und so hatte ich alle seine Stücke, vom Wallenstein an, zur Seite begleitet, meistentheils friedlich und freundlich, ob ich gleich manchmal, zuletzt wenn es zur Aufführung kam, gewisse Dinge mit Heftigkeit bestritt, wobei denn endlich einer oder der andere nachzugeben für gut fand. So hatte sein aufstrebender Geist auch die Darstellung des Demetrius in viel zu großer Breite gedacht; ich war Zeuge, wie er die Exposition in einem Vorspiel bald dem Wallensteinischen, bald dem Orleanischen ähnlich ausbilden wollte, wie er nach und nach sich ins Engere zog, die Hauptmomente zusammenfaßte und hie und da zu arbeiten anfing. Indem ihn ein Ereigniß vor dem andern anzog, hatte ich beirätig eingewirkt, das Stück war mir so lebendig als ihm. Nun brannt' ich vor Begierde, unsere Unterhaltung, dem Tode zu Trutz, fortzusetzen, seine Gedanken, Ansichten und Absichten bis ins Einzelne zu bewahren, und ein herkömmliches Zusammenarbeiten bei Redaction eigener und fremder Stücke hier zum letztenmal auf ihrem höchsten Gipfel zu zeigen. Sein Verlust schien mir ersetzt, indem ich sein Dasein fortsetzte. Unsere gemeinsamen Freunde hofft' ich zu verbinden; das deutsche Theater, für welches wir bisher gemeinschaftlich, er dichtend und bestimmend, ich belehrend, übend und ausführend gearbeitet hatten,

sollte, bis zur Herankunft eines frischen ähnlichen Geistes, durch seinen Abschied nicht ganz verwaist sein. Genug, aller Enthusiasmus, den die Verzweiflung bei einem großen Verlust in uns aufregt, hatte mich ergriffen. Frei war ich von aller Arbeit, in wenigen Monaten hätte ich das Stück vollendet. Es auf allen Theatern zugleich gespielt zu sehen, wäre die herrlichste Todtenfeier gewesen, die er selbst sich und den Freunden bereitet hätte. Ich schien mir gesund, ich schien mir getröstet. Nun aber setzten sich der Ausführung mancherlei Hindernisse entgegen, mit einiger Besonnenheit und Klugheit vielleicht zu beseitigen, die ich aber durch leidenschaftlichen Sturm und Verworrenheit nur noch vermehrte; eigensinnig und übereilt gab ich den Vorsatz auf, und ich darf noch jetzt nicht an den Zustand denken, in welchen ich mich versetzt fühlte. Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katafalk zu beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte, der länger als jener zu Messina, das Begräbniß überdauern sollte; sie wendete sich nun und folgte dem Leichnam in die Gruft, die ihn gepränglos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft trennten, so war ich in traurigster Einsamkeit befangen. Meine Tagebücher melden nichts von jener Zeit; die weißen Blätter deuten auf den hohlen Zustand, und was sonst noch an Nachrichten sich findet, zeugt nur, daß ich den laufenden Geschäften ohne weitern Antheil zur Seite ging, und mich von ihnen leiten ließ, anstatt sie zu leiten. Wie oft mußt' ich nachher im Laufe der Zeit still bei mir lächeln, wenn theilnehmende Freunde Schiller's Monument in Weimar vermißten; mich wollte fort und fort bedünken, als hätt' ich ihm und unserm Zusammensein das erfreulichste stiften können.

Gewiß wäre aus dieser gemeinsamen Arbeit unserer beiden größten Dichter ein höchst interessantes Werk hervorgegangen, welches schon als Symbol ihrer Freundschaft einen unvergleichlichen Werth haben würde; ob aber ein künstlerisch vollendetes Drama, daran möchten wir zweifeln. Was die historische Exposition betrifft, so gehört der erste beinahe vollendete Act zu dem Glänzendsten, was Schiller geschrieben. Goethe hatte doch eine andere Art, Volkszustände zu individualisiren, und der Abstich wäre gewiß fühlbar geblieben. Der Weitläufigkeit des Stücks hätte Goethe schwerlich abgeholfen, denn der Plan war ihm einmal gegeben, und was die Ausführung betrifft, so liebt Goethe eigentlich noch mehr in die Breite zu gehen, als sein Freund. Am bedenklichsten erscheint uns die Aufgabe, die den eigentlichen Kern des Drama's ausmacht.

Der Plan des Demetrius, abgesehen von seinen historischen Beziehungen, schließt sich am engsten an den König Oedipus an und versinnlicht die dämonische Macht des Verhängnisses auf eine höchst überraschende Weise. Demetrius handelt in dem guten Glauben seines Rechts und muß nun plötzlich erfahren, daß dieser Glaube auf einem Irrthum beruht, daß er

also eine Schuld auf seine Seele geladen hat, die er nicht wieder abschütteln kann, und die ihn zu einem neuen Verbrechen treibt. So wird durch das Verhängniß der Charakter umgekehrt: eine grandiose Idee und des größten Dichters werth.

Allein Schiller's Talent zeigt sich nicht am glänzendsten in der psychologischen Motivirung, sobald diese eine gewisse Freiheit und Kühnheit verlangt. Unübertrefflich in der Zeichnung von Personen und Zuständen, solange diese in einer gewissen Ruhe und Beharrlichkeit bleiben, wird seine Individualisirung abgeschwächt, wenn die Leidenschaft eintritt. Er schildert die Leidenschaft schön, groß und edel, aber nicht individuell, er empfindet nicht die bestimmte Seele in der Aufregung der Nerven, die nur ihr gehören, sondern er überträgt den Fall ins allgemein Menschliche; und so kommt es, daß gerade in diesen Fällen seine idealen Charaktere, statt in ihrer Naturbestimmtheit erregt zu werden, ins Gebiet der Reflexion übergehen und leidenschaftlich declamiren.

Weil Schiller so viel theatralisches Geschick hatte, in solchen Declamationen mit zwingender Gewalt auf die Masse zu wirken, so fühlt es der Kritiker, der sich gegen diesen Eindruck wehrt, bei ihm eher heraus, als bei Goethe. Aber Goethe machte es im Grunde nicht anders, ja er ist darin noch consequenter. Sehen wir von seinen Jugendstücken ab, in denen sich das Gefühl ungebunden bewegt, so zeichnet er in seinen reifern Stücken die Charaktere nicht so, wie sie wirklich empfinden würden, sondern wie sich ihre Empfindung in einer gebildeten Reflexion abspiegelt. Scheinbar sind die Lebensbeziehungen unter ihnen sehr individueller Natur, aber diese Beziehungen werden stets in Grundsätze, Regeln, Maximen oder in Betrachtungen im Allgemeinen aufgelöst. So wie in den Wahlverwandtschaften die Tagebuchblätter der Ottilie gewissermaßen den rothen Faden der Begebenheit bilden, so könnte man in Tasso vielleicht die Hälfte des Stücks in Tagebuchblätter auflösen, die von den fünf betheiligten Personen geschrieben werden. Die kleinen Begebenheiten, Intriguen und Leidenschaften dienen nur dazu, diese Sentenzen hervorzurufen, die allerdings zum Tiefsten und Herrlichsten gehören, was die Poesie hervorgebracht hat. Aber eigentlich erwartet man im Theater doch nicht gerade, daß die Sentenzen den Mittelpunkt bilden sollen.

Goethe hielt das Gedicht wegen seiner vorherrschenden Innerlichkeit, seines Mangels an scenischer Bewegung und dramatischem Abschluß für unaufführbar, doch hatte er um der Verssprache willen das Stück von den Schauspielern studiren lassen. Nun überraschte ihn das Andrängen derselben, ihnen die theatralische Darstellung zu erlauben. Unwillig gab er endlich zu, was er für unmöglich erklärte, doch die erste Aufführung, 16. Februar 1807, bewies, daß durch liebevoll anhaltendes Studium die

Schauspielkunst selbst so fein gewobenen Stoffen noch eigenthümliches Interesse zu verleihen vermöge. Das Stück war stark verkürzt, und namentlich waren alle Stellen unterdrückt, in denen Tasso überreizt, empfindlich und von Leidenschaft übermannt erscheint. Was nach diesen Verkürzungen noch von dramatischer Bewegung übrig blieb, sind wir außer Stande zu errathen. Wunderlicher Weise hat in diesem Drama der Charakter des Helden allgemeinen Beifall gefunden, obgleich der Dichter selbst so scharf als nur irgend möglich seine Schwächen betont. So interessant sich diese wunderliche Natur in der Physiognomie seiner Umgebungen abspiegelt, so dürfte doch wohl bei ruhiger Ueberlegung die Ansicht allgemein werden, daß mit einer solchen Gemüthsanlage der dichterische Ruhm zu theuer erkauft ist. Goethe hat nicht ein Ideal darstellen wollen, sondern eine Studie nach der Natur, eine Studie von unendlicher Lebensfülle, von den tiefsten Geheimnissen der Poesie durchdrungen, bis in das kleinste Nervengeflecht künstlerisch erregt, und doch nur eine Studie, kein vollendetes Kunstwerk; denn Tasso ist am Schluß ebenso haltlos, wie am Anfang, und die Verstimmung, in die er durch die Einsicht in sein Wesen verfällt, ist kein tragisches Geschick. Es ist für das Drama immer eine mißliche Aufgabe, sich in die Tiefen der innern Welt zu verlieren. Der Dichter wollte die Charaktere aufs tiefste ergründen, indem er die Situationen nur leicht skizzirte; aber dadurch ward er wenigstens zum Theil verleitet, auch die Gedanken und Empfindungen von den Personen abzulösen und sie gewissermaßen in der Luft schweben zu lassen. Das ganze Stück ist gewissermaßen eine psychologische Exposition, der eigentliche Gang der Handlung hat noch nicht begonnen. Die sämmtlichen Charaktere sind zu wohlwollend und zu gesittet, um etwas Anderes über sich kommen zu lassen, als Mißverständnisse, und Mißverständnisse gehören eigentlich nur ins Lustspiel. Man wird leicht durch die wunderbar schöne Farbe verführt, an ein historisches Costüm zu glauben; aber das Stück ist unhistorisch im höchsten Grade. Das tragische Schicksal des wirklichen Tasso ist auf den verschlossenen, heimlich glühenden, rachsüchtigen Charakter der Italiener berechnet, auf eine Zeit berechnet, die eine Lucrezia Borgia hervorbrachte. Wie kann dieser milde, etwas phlegmatische Alfons auf den Gedanken kommen, Tasso ins Irrenhaus einsperren zu lassen, weil er einmal eine Prinzessin umarmt! Auch Leonore ist eine deutsche Prinzessin; die beständige Zergliederung ihres eigenen Wesens und ihrer Empfindungen liegt ganz und gar nicht im Geist des Südens. Dort kehrt die Einbildungskraft nicht in sich selbst zurück, sie schreitet vor, ohne sich umzuwenden; sie untersucht nicht die Quelle eines Ereignisses, sie bekämpft es, oder giebt sich ihm hin, ohne nach dem Grund zu fragen. Auch Tasso ist, wie schon Frau von Staël ganz richtig bemerkt, ein deutscher Dichter. Diese gänzliche Unfähigkeit, sich in den gewöhnlichsten Umständen zurecht

zu finden, ist ein Zug, der nur der contemplativen Natur des Nordens angehört. Das ganze Gedicht ist ein idealisirender Spiegel der Zustände von Weimar, eine Reihe von Betrachtungen über das Verhältniß des Weltmanns zum Dichter innerhalb einer geistvollen und liebenswürdigen Gesellschaft. Dies Verhältniß faßt man aber gewöhnlich falsch auf. Gewöhnlich stellt man sich vor, Antonio sei ein abstracter Verstandesmensch, und ist daher geneigt, die ganze Theilnahme des Gemüths auf Tasso zu wenden, weil der blose Verstand keine unmittelbare Betheiligung hervorruft; allein ein Mann, welcher von früher Jugend auf gewohnt ist, sich in diplomatischen Cirkeln zu bewegen, ist deshalb keineswegs ohne Leidenschaft, er ist nur geübt, dieselbe zurückzuhalten. Sein Motiv in der Hauptscene ist nicht das stolze Gefühl der Ueberlegenheit über eine unreife Bildung, welche im Gegentheil der rücksichtsvolle und für das Verständniß einer jeden Natur fein empfängliche Weltmann mit Wohlwollen und einer gewissen Dankbarkeit aufnehmen würde, sondern die Eifersucht, die um so heftiger hervortritt, je mehr er sie selbst während der Unterredung zurückhalten muß. Antonio dem Tasso gegenüber ist nicht der überweise Mentor, der dem jungen Poeten das ABC sittlicher Haltung beibringt, sondern der stille Feind, der seine überlegenen Fechterkünste benutzt, und dessen spätere, durch seine gute und gesunde Natur vermittelte Versöhnung um so mehr anerkannt werden muß, da sie nicht leicht ist. — Aehnlich verhält es sich mit Carlos in Clavigo. Man muß die Unterredung der Beiden nicht so auffassen, als geschähe sie nach einem vorher genau überlegten Plan, und als würde Clavigo systematisch bearbeitet. Carlos ist zu Anfang derselben der Ansicht, sein Freund, den er nach seiner Art wirklich liebt, und der so ziemlich alle guten Seiten seines Herzens in Anspruch nimmt, da er im Uebrigen die Welt mit den Augen eines ironischen Misanthropen ansieht, sei in die Netze der verschmitzten Französin so verstrickt, daß er ihn nicht werde losreißen können, und seine ersten Worte haben keinen andern Zweck, als seinen Unwillen auszulassen. Erst als er merkt, daß Clavigo noch bestimmbar ist, fängt er Feuer, und nun redet er sich selbst im Eifer in eine immer größere Ueberzeugung hinein. Diese Eigenthümlichkeit, daß kalte Menschen in solchen Fällen sich selbst berauschen, hat z. B. Shakspeare in seinem Jago wunderbar schön durchgeführt. Daß Carlos nicht ein bloser Marinelli ist, zeigen die letzten Worte des Clavigo; er ist vollständig davon überzeugt, seinen Freund durch den Handschlag unbedingt gebunden zu haben. Der Weltmann hat zwar, namentlich in Beziehung auf den Umgang mit Weibern, ein weiteres Gewissen, als der Moralist, er hält auch gleichgültigen oder feindseligen Personen gegenüber sehr bedenkliche Fechterkünste für erlaubt, aber seine Immoralität hat doch eine gewisse Grenze; wenn er sein Ehrenwort giebt, so hält er es auch. — Zum Verständniß des Tasso muß

man den Clavigo herbeiziehen. Das Motiv seines zweiten Verraths ist nicht die kalte Reflexion, es ist das Resultat einer unbefriedigten und unklaren Stimmung. Er liebt Maria nicht mehr und fühlt sich unfähig, ihr Liebe zu heucheln. Die Idee der Pflicht hat über ihn keine Gewalt, und als Poet macht er sich's bequem. Der Dichter verlangt immer, daß seine Empfindung ihm gegenständlich werde, wenn er daran glauben soll, und so sieht er zuerst in Beaumarchais die eigene Empfindung der Pflicht, nachher in Carlos die eigene Neigung vor sich. Beide leiten ihn nur dadurch, daß sie ihm einen Spiegel zeigen, gerade wie es mit Tasso geschieht.

Der Gedankenstoff, den man aus Goethe's Dramen ziehen kann, ist unerschöpflich. Bei jeder neuen Lectüre finden wir neue tiefe Wahrheiten. Auf der Bühne geht das verloren, da die Gedanken und Stimmungen sich nicht in den entsprechenden Thaten entfalten. Was Goethe von Shakspeare's Dramen sagt, kann man mit viel größerm Recht auf die seinigen anwenden: sie werden unsterblich fortleben, denn sie enthalten die reifsten und tiefsten Empfindungen in einer reizenden Form, aber aufs Theater gehören sie nicht. Goethe urtheilt über sich selbst sehr richtig, daß er eigentlich kein dramatischer Dichter war, und wenn sein Vorbild auch im Ganzen wenig Schaden angerichtet hat, weil es viel schwerer nachzuahmen ist, als das Vorbild Schiller's, so hat er doch die dramatischen Dichter von der naturgemäßen Composition abgelenkt und sie daran gewöhnt, fragmentarisch zu gestalten. Viel nachtheiliger war sein Einfluß auf das sogenannte gebildete Publicum, weil er dies daran gewöhnte, die wirkliche Aufführung gering zu schätzen und in der dramatischen Kunst ebenso einen Gegenstand der Lectüre zu finden, als in der übrigen Poesie.

Drittes Kapitel.

Der Roman und das Bürgerthum.

Der künstlerische Idealismus mußte die entscheidende Probe in derjenigen Dichtungsart bestehen, welche am leichtesten auf die Wirklichkeit zurückweist, im Roman. In früherer Zeit, wo man den sittlichen Gesetzen arglos gegenüberstand, suchte man im Roman nichts weniger als eine Schilderung des wirklichen Lebens; man dachte sich, wie im Mährchen,

eine eigene poetische Sphäre aus, verliebte Schäfer, Ritter, Räuber, Wilde oder was sonst der Zeitgeschmack mit sich brachte. Seitdem man aber anfing, über das Verhältniß der innern zur äußern Welt zu reflectiren, stieß das Gefühl, das sich nun zuerst in seiner Berechtigung begriff und gewissermaßen anstaunte, überall auf Schranken, die es einengten, auf Herkommen, Vorurtheile, sittliche Ueberlieferungen und Gesetze. Bald gewann es den Muth, die Gültigkeit derselben in Frage zu stellen, und benutzte den Roman zur Kritik des wirklichen Lebens. Wie das Schicksal zuweilen seine Ironie an diesem Uebermuth des Herzens ausübte, zeigt das glänzendste Werk jener Periode, der Werther. Ursprünglich geht der Dichter davon aus, die Gewalt des unmittelbaren Gefühls zu heiligen und die Schranken, die sich ihm entgegenstellen, als sinnlos und unmenschlich zu brandmarken; aber da er die Welt mit gesunden Augen ansieht, so ergiebt sich das Gegentheil: krank ist nur das gegen die Natur sich empörende Herz. Nicht wenig überrascht uns in diesem gar nicht pietistischen Gemälde die Grübelei Werther's über sein Verhältniß zu Gott, die Vorstellung, er sei persönlich von Gott verworfen und die Erlösung der Welt habe nur ihm kein Heil gebracht. Sobald der Einzelne in den Wahn verfällt, er sei der Mittelpunkt dieser Erde, und der Himmel habe nichts weiter zu thun, als ihn zu fördern oder zu kränken, ist ein solches Uebermaß der Verzweiflung wohl zu begreifen.

In Dichtung und Wahrheit erscheint Goethe selbst über diese Stimmung verwundert, er versucht sie auf die verschiedenartigste Weise zu erklären, ohne daß es ihm gelingen will. „Ich hatte zeitig, sagt er 21, S. 85, in die seltsamen Irrgänge geblickt, mit welchen die bürgerliche Societät unterminirt ist. Religion, Sitte, Gesetz, Stand, Verhältnisse, Gewohnheit, Alles beherrscht nur die Oberfläche des städtischen Daseins. Die von herrlichen Häusern eingefaßten Straßen werden reinlich gehalten und Jedermann beträgt sich daselbst anständig genug; aber im Innern sieht es öfters um desto wüster aus, und ein glattes Aeußere übertüncht, als ein schwacher Bewurf, manches morsche Gemäuer, das über Nacht zusammenstürzt, und eine desto schrecklichere Wirkung hervorbringt, als es mitten in den friedlichen Zustand hereinbricht. Wie viele Familien hatte ich nicht schon näher und ferner durch Banqueroute, Ehescheidungen, verführte Töchter, Morde, Hausdiebstähle entweder ins Verderben stürzen oder auf dem Rande kümmerlich erhalten sehen u. s. w." — Diese trüben Jugendeindrücke reichen nicht aus, jene Stimmung eines gesunden, von der Natur hochbeglückten Jünglings zu erklären. Einen Fingerzeig finden wir in folgenden Umständen.

In der sittlichen wie in der physischen Welt gehen jeder großen Erschütterung gewisse unklare, aber eindringliche Zeichen vorher; das Gefühl

derselben zittert in allen Nerven, man ist von einer angsthaften Unruhe ergriffen und weiß nicht woher. Die Gewitterluft drückte lange alle Gemüther darnieder, ehe sie in Frankreich zu jener furchtbaren Explosion kam.

Am schlimmsten mußte diese Verstimmung in Deutschland wirken, wo ihr in den sittlichen Verhältnissen kein Widerstand geleistet wurde, ja wo sie nicht einmal einen greifbaren Gegensatz fand. In Frankreich war man längst einig, die Monarchie und die Kirche als die Feinde des gesunden Rechtsgefühls anzusehen, mit deren Beseitigung Alles in Ordnung gebracht sein würde. Trotz aller Schwächen des Staatslebens fühlte sich der Einzelne noch immer als Glied einer großen Nation; er stand nicht isolirt seinen Feinden gegenüber, sondern das öffentliche Leben zeigte ihm seine Gesinnung als die allgemeine, und was ebenso wichtig sein dürfte: die gute Gesellschaft hatte einen festen, ausgeprägten Ton, und eine Sitte, deren Nichtachtung Schande nach sich zog, gegen deren einseitige, aber leicht erkennbare Bestimmungen der kühnste Revolutionär sich nicht zu empören wagte. Daher jene freudige, elastische, freilich etwas leichtsinnige Gestaltungskraft, die mit hoffnungsreichen Augen der Revolution entgegensah und sie auch in der That glücklich bewältigte, wenn man einige Jahre der Noth abrechnet. In Deutschland gab es nichts Allgemeines; weder einen gemeinsamen Feind, noch einen gemeinsamen Glauben, noch auch einen gemeinsamen guten Ton; der Einzelne war im strengsten Sinne des Worts auf sich selbst gewiesen. Wenn wir den charakteristischen Zug dieser allgemeinen Muthlosigkeit aufsuchen, so ist es der Pietismus, d. h. der aus dem öffentlichen Leben verbannte, in Privatverhältnissen verkümmerte Protestantismus.

Die Bildung Deutschlands war ausschließlich bürgerlich protestantisch; der Adel gehörte, seitdem seine Unabhängigkeit durch die Fürstenmacht gebrochen war, dem nationalen Leben kaum noch an; der Bürgerstand hatte durch die theologischen Wortklaubereien und durch die juristisch bureaukratische Staatsverwaltung seine Standessitte und Standesehre eingebüßt. Die gesellige Unbefangenheit des Lebens war durch die kirchlichen Streitigkeiten gestört worden. Indem Luther den Christen an das geschriebene Wort als an die Quelle des Glaubens verwies, die Macht der Ueberlieferung brach und jeden Einzelnen aufforderte, sich durch eigene Thätigkeit mit seinem Gewissen ins Reine zu setzen, rief er eine ins Breite und Tiefe gehende theologische Reflexion hervor, der die Frauen nicht mehr folgen konnten. Die protestantische Kirche verurtheilt das Weib allen Ernstes zum Schweigen, wie sie die Madonna aus dem Cultus vertreibt.

Wurde nach dieser Seite der religiösen Selbstthätigkeit ein unbeschränkter Raum eröffnet, so hob nach einer andern Richtung der protestantische Cultus die Betheiligung der Einzelnen wieder auf. In der ka-

tholischen Kirche ist der Einzelne zwar in seinem Gewissen unselbstständig, er muß sich erst vom Beichtvater erklären lassen, wie es in seinem Innern aussieht; desto unmittelbarer ist sein Genuß an den Gaben des Gottesdienstes. Das Schauspiel des Cultus giebt ihm Gelegenheit, das Leben in einer poetischen Verklärung anzuschauen; je bunter und lärmender die Feste sind, desto berauschender wirken sie auf seine Einbildungskraft: er zieht mit in den Processionen, macht sich dienstbar und betheiligt sich dadurch an den Geheimnissen der Religion, die Kirchen sind ihm täglich geöffnet, er geht hinein, wenn er ein individuelles Bedürfniß fühlt, und macht in der Beichte die innerste Geschichte seines Lebens gewissermaßen zu einem Roman. Hat er seine Sünden bekannt und Buße gethan, so lebt er auf das unbefangenste und heiterste weiter fort, die Religion hat nichts dagegen einzuwenden, und wenn er müde ist, so öffnen sich ihm Asyle, wo ihm seine individuellen Andachtsübungen, also eigentlich seine Neigungen, als gute Werke angerechnet werden.

Ganz anders im Protestantismus. Die äußere Feier ist auf bestimmte Tage beschränkt, die eine ernste und feierliche Sammlung erfordern, die den Neigungen nicht das geringste Zugeständniß machen. In der Kirche spricht einseitig der Prediger, und er spricht nicht zum Individuum, sondern zur Masse, er giebt allgemeine Regeln, um die individuellen Herzensgeschichten kümmert er sich nicht. Für schöne Seelen ist es zwar eine Buße, ihre kleinen Sünden zu bekennen, aber auch ein Bedürfniß und eine Lust, denn ihre geheimsten Regungen werden dadurch der unmittelbare Gegenstand Gottes. Auf der andern Seite wird nach dem Gottesdienste der Christ seiner Pflicht nicht entbunden; er muß das ganze Leben hindurch mit dem bösen Feinde kämpfen, und alle seine Gedanken müssen auf das Eine, was noth thut, gerichtet sein; er kann es nicht der Kirche überlassen, er muß selbst schaffen, sich die Seligkeit zu erwerben. Wenn nun anderweitig dem Dichten und Trachten kein faßbarer Inhalt geboten wird, so verirrt sich diese Selbstbeschauung bald in finstere Grübeleien, in eine hoffnungslose Feindschaft gegen das Leben.

Nun hätte es nahe liegen können, bei dieser Dürre des verkümmerten protestantischen Lebens sich nach der sinnlichen Fülle der katholischen Kirche zurückzusehnen, deren Gottesdienst und namentlich deren Sacramente eben jene poetisch-symbolische Verklärung des Lebens enthielten, nach welcher das Gemüth der lebhaften Jugend sich sehnte. Aber noch fühlte man zu ernst, um den protestantischen Boden zu verlassen. Um der herzlosen Wortgläubigkeit zu entgehen, sonderte man sich in pietistischen Conventikeln, wo jeder Schuster und Schneider mit göttlichen Erleuchtungen begnadet wurde, von der Kirche ab, oder man trat in einen geheimen Orden, um sich ägyptische Weisheit in bunten Schnörkeln und

Symbolen überliefern zu lassen; man wurde Herrnhuter oder Freimaurer, man erbaute sich an Jakob Böhme oder an der Zauberflöte; und die begabtesten Geister der Nation ließen sich in die Brüdergemeinde oder in die heiligen Hallen der Isis und Osiris aufnehmen.

In England wurde der üble Einfluß des strengen Kirchenthums auf die Gesellschaft durch andere Umstände wieder ausgeglichen. Zunächst nahm die Philosophie eine praktische Wendung: sie ging auf die Sachen ein und drückte sich in der Sprache des gemeinen Mannes aus. In Deutschland kehrte man, sobald die eigentliche Gottesgelahrtheit sich erschöpft hatte, zu den Formen der alten Scholastik zurück. Der sittliche Geist der neuen Philosophie war hart und ausschließlich männlich, denn er bekämpfte alle Neigungen der Natur und stellte die Regel über die Individualität. Noch schlimmer war die Unzugänglichkeit der Form. Die neuen Kunstausdrücke setzten ohne Ausnahme die Fähigkeit der Abstraction voraus, sie waren also nur für Männer, und so war auch hier der höchste Genuß den Frauen versagt, und damit zugleich ihr heilsamer Einfluß abgeschnitten, der die Männer aus der Befangenheit und den Voraussetzungen des gewöhnlichen Lebenskreises einen Augenblick heraustreibt.

In England war das bürgerliche und politische Leben öffentlich. Zwar wird man das Gerichtswesen und die Verwaltung zu Ende des vorigen Jahrhunderts nicht musterhaft nennen wollen, aber wenigstens hatte doch die ganze Nation Theil daran, und die Gewalt konnte ein dreistes und selbst freches Wort ertragen. Der englische Protestantismus war durch die finstern, aber kräftigen Heldengestalten Cromwell's und seiner Krieger in das geschichtliche Leben eingeführt worden; er hatte das Schwert geführt neben der Bibel, er hatte den Staat umgewandelt und das bürgerliche Recht hergestellt. In Deutschland dagegen hatten die lutherischen Geistlichen selbst ihren Streitern das Schwert aus den Händen gewunden; das gesammte Staats- und Rechtsleben war dem Volk entzogen, in die Hände einer Kaste gegeben, und wurde ganz in dem kleinlichen Geiste der herrschenden Theologie betrieben. Abgesehen von den Klatschgeschichten der kleinen Höfe, von dem gedankenlosen Geschäftsstil der Verwaltung, von dem äußern, dem französischen Hof nachgemachten Pomp, dem kein Inhalt entsprach, beschränkte sich die Politik theils auf Wachtparaden, theils auf cabbalistische Spitzfindigkeiten in den Reichstagen. Das Staatsleben war durchaus privatrechtlicher Natur; und das Privatrecht war in den Händen der römischen Juristen. Keine allgemeine Idee, nicht einmal ein allgemeines Vorurtheil konnte aufkommen.

Die Franzosen waren darin in einem unendlichen Vortheil; sie hatten ihre gemeinsamen Ueberlieferungen, Vorurtheile und Neigungen. Der Staat wurde nicht auf die erbaulichste Weise verwaltet, aber er zeigte Leben und

Action. Der Adel war nicht durch den Gebrauch einer fremden Sprache und durch Abwesenheit des Nationalgefühls vom Volke getrennt; er wurde zwar wegen seines Uebermuths gehaßt, aber Jedermann im Volke bekümmerte sich um die einzelnen Persönlichkeiten: er gehörte dem historischen Leben an. Die Presse war zwar unterdrückt, aber in den Salons wurde auf das freiste und übermüthigste gespottet und gelästert, und die Philosophie redete die verständliche Sprache des Volks. Wenn die Revolution mit der alten Politik brach, so war die Umgestaltung in dem öffentlichen Leben nicht so groß, als man annimmt. Abgesehen von zwei oder drei Jahren der herrschenden Demokratie, hat der französische Volksgeist mit seiner Frivolität, seiner Eitelkeit und seinem lebhaften Ehrgefühl zu allen Zeiten die nämliche Rolle gespielt.

Im Gegensatz gegen die einseitig männliche Bildung erhob sich schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Deutschland eine Reaction, die ausschließlich die weiblichen Seiten des Geistes cultivirte. Der damals ausbrechende Pietismus, die geistliche Schönseeligkeit mit allen ihren Auswüchsen war vorzugsweise auf das weibliche Gemüth berechnet. Er schloß das gemeinsame, objectiv gesellige Leben aus, da die Ekstase nur individueller Natur sein kann. Die Frauen, denen die Kirche und die Schule sich verschloß, strömten den falschen Propheten zu. In einer Zeit, wo man der Aufklärung müde war, und bei allem Eifer, mit dem man den Franzosen in der Liederlichkeit nachstrebte, auch das Reich der Wunder und der Magie wieder zu Ehren brachte, sammelte ein Wunderthäter nach dem andern die vornehmsten und geistvollsten Frauen um sich und ließ sich von ihnen anbeten. Das weibliche Gemüth, das in der Wirklichkeit keine Stätte fand, suchte eine Zuflucht im Reich der Wunder, und wenn der erste Glaubenseifer vorüber war, so wandte man sich der empfindsamen Dichtung zu, die mit geringern Mitteln die nämliche Wirkung erzielte, wie Frau Elise von der Recke, die von Cagliostro zu Tiedge überging, dem guten Dichter der Urania.

Der Quell der neuen Dichtung war ein verfeinerter Pietismus, ein Cultus des Gemüths mit Aufopferung der allgemeinen Gedanken. Klopstock hat dem Anschein nach zwar sehr allgemeine Gegenstände behandelt, aber er gab ihnen eine empfindsame, ekstatische, weibliche Form. Darum waren die Frauen die vorzüglichsten Apostel seiner Dichtung. Frauen waren es, die Lavater, Claudius, Stilling, Stolberg, Jacobi zuerst verstanden und verbreiteten, die aus Jean Paul den Lieblingsdichter der Nation machten; Frauen waren es, in denen sich zuerst der Goethe-Cultus ausbildete, wie auch seine Inspirationen hauptsächlich von Frauen ausgingen. Sein fragmentarisches, aber überall die tiefsten Geheimnisse des Herzens anstreifendes Schaffen entsprach der weiblichen Natur, und seine

Frauenbilder sind die Krone seiner Dichtung. Der große Einfluß edler Frauen auf seine Schöpfungen war damals nur den Eingeweihten bekannt; erst in unserer Zeit wurden die geheimen Archive jenes Seelenverkehrs aufgeschlossen, die Briefe und Tagebücher, welche die Pietät sorgfältig aufbewahrt hatte, und man erstaunte über die Fülle des Lebens, die das weibliche Gemüth im Verborgenen entwickelt hatte. Goethe's Tod gab das Signal, jene alten Zeugnisse der Liebe ans Licht zu rufen, durch welche selbst auf die marmorkalten Bildwerke der spätern Zeit sich ein warmer Strahl des Lebens ergoß.*)

Um uns die Atmosphäre zu versinnlichen, in welcher der Wilhelm Meister entstand, müssen wir einen Blick auf die Romanliteratur der neunziger Jahre werfen. Erst in dieser Umgebung lernen wir Goethe richtig würdigen.

Der deutsche Roman ging aus der Nachbildung des englischen und französischen hervor. Man kann ihn nach den drei Vorbildern: die neue Heloise, Tom Jones und Tristram Shandy classificiren. Der Werther hatte zwar durch die Gluth seiner Leidenschaft eine neue Gattung angebahnt, aber was sein Hauptverdienst ausmacht, die Unbefangenheit, Fülle und Wärme der Natur, konnten sich die Dichter nicht geben; sie kehrten auf diesem Umwege doch immer wieder zu Rousseau und Yorik, d. h. zur Analyse der Empfindnngen und zur Reflexion zurück.

Die romantische Empfindsamkeit war nichts Anderes, als der auf weltliche Dinge angewandte Pietismus. Die Pietisten hatten gegen den verknöcherten Wortglauben die Fülle und Innigkeit des Gefühls ins Feld geführt, und um nur ja mit ihrem Vorrath auszukommen, hatten sie ihre Empfindungen durch künstliche Reizmittel so gesteigert, daß zuletzt kein wahrer Funke in ihnen übrig blieb. Aehnlich machten es die Dichter in ihrer Empörung gegen das sittliche Herkommen. Wir wollen gewiß nicht für die spießbürgerlichen Formen dessen, was man damals in Deutschland Moral

*) Ob übrigens die Bedeutung jener Frauen unsern Vorstellungen ganz entsprach, mag dahingestellt bleiben. Frau von Stein hat ihre eigenen Briefe verbrannt, aus Goethe's Briefen erfahren wir von ihrer Individualität nicht viel. Der Nachlaß der berühmten Frau von Kalb zeigt uns eine durchaus verschrobene Natur. Frau von Wolzogen ist im Leben Schiller's sehr liebenswürdig; ihr gefeierter Roman Agnes von Lilien ist ganz unbedeutend, in ihrem Nachlaß ist manches Bedenkliche, die Briefe ihrer Schwester, Schiller's Frau, machen einen viel wohlthuendern Eindruck. Frau von Humboldt war sehr bedeutend, sie las auch mit ihrem Mann die griechischen Autoren; von der Excentricität jener Zeit war sie auch nicht frei. Noch gehört zu den Jenenser Berühmtheiten Caroline Paulus, Goethe's intime Freundin, auch als Romanschriftstellerin bekannt. In Berlin fand später der Frauencultus seinen höchsten Ausdruck.

nannte, in die Schranken treten, aber der Roman, der sie anfocht, war doch lediglich Willkür, Laune und Komödie. Wer heute in Wieland's Schriften blättert — sie durchzulesen wird wohl kein Anderer mehr im Stande sein, als ein Literarhistoriker von Profession — erstaunt über diese Bilder und Vorstellungen, auf die man nur sehr ungenau die Bezeichnung der Sinnlichkeit anwenden würde, die eigentlich nur schmutzig sind. Nun war Wieland im Innern seines Herzens der weichste und empfindsamste aller Menschen, der nicht nur in seiner Jugend von schwärmerischen Entzückungen ausgegangen war, sondern der immer wieder dahin zurückkehrte. Um ihn kennen zu lernen, müssen wir seine Briefe lesen, wie denn überhaupt die Briefsammlungen jener Zeit die wichtigste Quelle für die Literaturgeschichte sind. Gleich den Pietisten konnten die Empfindsamkeitsdichter kein Ende finden, immer neue, immer merkwürdigere Gefühle zu entwickeln und in Ermangelung vorhandener Gefühle sich künstlich in einen erhöhten Seelenzustand hinaufzuschrauben. Daraus gingen dann Mißverständnisse hervor, Verkennungen, Empfindlichkeiten u. s. w., kurz die ganze Litanei von kleinlichen Zügen, die man einem Verliebten in der Unsicherheit seines Herzens verzeiht, die aber unter Männern unerträglich ist. Vor Allem befremdet die Haltungslosigkeit des Charakters, der Mangel an gesundem Selbstgefühl, der bald zu reizbarer Leidenschaftlichkeit, bald zu unwürdiger Unterwerfung führt. Die größte Virtuosität in diesem Spiel der Empfindungen haben neben Wieland und den Frauen seines Umgangs Lavater, Jacobi, Reinhold und Jean Paul entwickelt, Männer, die auch in anderer Beziehung zusammengehören. Wer Goethe von seiner menschlichen Seite würdigen will, der muß vor Allem den Briefwechsel mit Jacobi, Lavater u. s. w. studiren. Von der Gluth seiner Jugendbriefe würden wir vergebens versuchen, uns aus Dichtung und Wahrheit eine Vorstellung zu machen. Aber er glüht nur von innerer Wärme; sobald diese vorüber ist, bemüht er sich niemals, sie durch künstliche Erregung wiederherzustellen. Er ist in jedem Augenblick wahr gegen sich selbst und wahr gegen die Andern, und sein Selbstgefühl ist stets so sicher, daß auch die Leidenschaft ihn nie zu Unwürdigkeiten verleitet. Viele seiner schönsten und idealsten Empfindungen hat er in der Poesie gar nicht angewendet, nur in den kleinen Gedichten finden sich Spuren davon, Für die Andern war die Correspondenz eine bequeme Gelegenheit, die zu schreibenden Romane vorzubereiten. Die Romanfiguren, die z. B. Heinse oder Jacobi schufen, sind die Ideale ihres Dichters: sie zeichnen ihn in einer Vollendung, die er anstrebte, aber nicht erreichte; während Goethe's Romanhelden nur ein sehr gebrochenes Bild von dem geben, was der Dichter in der Wirklichkeit war. Seine Figuren waren die Schalen einer abgeschlossenen Bildung, die er von sich warf, während er selber mit mächtigen Schwingen weiter strebte.

Nächst den Briefen, in denen die junge aufstrebende Generation ihr Inneres herauskehrte, werden uns die Gemüthszustände, welche die Quelle der neuen Dichtung waren, am deutlichsten aus den Selbstbiographien, in denen der Einzelne, was sein Gemüth bewegte und bestimmte, mit jener ängstlichen Selbstprüfung verzeichnete, die in der pietistischen Erziehung ihren Grund fand. Goethe hat in Dichtung und Wahrheit von einem großen Theil der merkwürdigen Originale, in denen sich das damalige Lebensprincip symbolisch ausbreitet, eine glänzende Charakteristik gegeben. Die Schriften von Lavater, Basedow, zum Theil auch von Jacobi sind schon jetzt beinahe verschollen; in Dichtung und Wahrheit werden sie ewig fortleben.

In allen jenen Lebensschicksalen spricht sich die Verkümmerung des deutschen Protestantismus aus, der aus dem öffentlichen allgemeinen Leben herausgetreten war und sich in unschöner Selbstanschauung, in empfindsamen Grübeleien, in künstlich hervorgerufenen Inspirationen, kurz, in einem lügenhaften Phantasieleben verzehrte. Wenn wir ferner erwägen, daß neben dieser weichherzigen, pietistischen Subjectivität die eigentliche Kirche im leersten Wortglauben verknöchert war, daß sie den Menschen aus dem wirklichen Leben, aus der Arbeit und der zusammenhängenden Thätigkeit in eine eingebildete Welt zurückdrängte. so wird der Satz, daß der Protestantismus erst in der deutschen Philosophie seine Wiedergeburt feierte, weniger parador erscheinen. Vielleicht sind einige Beispiele zum Verständniß am zweckmäßigsten.

Die Bekenntnisse einer schönen Seele hat Goethe nach seiner Art aus irgend einer wunderlichen Laune dem Wilhelm Meister einverleibt. Nie wird man die Kunst dieser wunderbar reizenden Darstellung zu hoch anschlagen können. Der Dichter stellt ohne weitern persönlichen Antheil, als den der Neugierde eines Naturforschers bei einer außergewöhnlichen Erscheinung, die seltsamen Bewegungen dieser stillen Seele mit vollendeter dichterischer Objectivität dar. An dem Gegenstand selbst hat er nichts hinzugethan *), und wenn man denselben, wie es doch bei menschlichen Schicksalen nothwendig ist, mit sittlicher Betheiligung betrachtet, so wird die Art und Weise, wie hier ein weibliches Gemüth den Herrn sucht, wie es das unbekannte Glück des Glaubens künstlich in sich erzeugt, das peinliche Gefühl der Unwahrheit hervorrufen. Goethe hatte bei diesen Naturschilderungen nichts von jenen krankhaften Verzerrungen zu berichten, in welche die Schwärmerei so leicht verfällt, wenn sie allen gegebenen Halt aufgiebt, weil hier die Bequemlichkeit des äußern

*) Der Nachlaß des Fräulein von Klettenberg ist durch Lappenberg herausgegeben.

vornehmen Lebens jede Noth und Sorge fern hielt; allein verlegen wir dieselbe Stimmung in ein beschränktes, von äußerer Noth gepeinigtes Leben, so verliert sich der poetische Schimmer und die Lüge tritt in ihrer nackten Abscheulichkeit hervor. So im Anton Reiser (4 Bände, 1785 bis 1790). In diesem „psychologischen Roman" hat Karl Philipp Moritz (geb. 1757 in Hameln, gest. 1793 in Weimar) sein eigenes Leben mit einer Sorgfalt und Genauigkeit dargestellt, an welche selbst Rousseau's Bekenntnisse nicht heranreichen. Goethe lernte ihn in Rom kennen, wohin er sich 1786 im Lauf seiner abenteuerlichen Schicksale begeben hatte, und brachte ihn nach Weimar, doch ohne seinem Leben dadurch einen festern Halt zu geben.

Moritz' Vater hatte nach einem sehr dürftigen und dabei wilden Leben einen Edelmann kennen gelernt, den Führer einer pietistischen Secte, welche Ertödtung und Verleugnung aller Eigenheit und Eingehen in das Nichts als das Ziel des Lebens aufstellte. Jener Edelmann versammelte sein Gesinde täglich zu einer Art von Gottesdienst, der darin bestand, daß sie sich alle um einen Tisch setzten und mit zugeschlossenen Augen, den Kopf auf den Tisch gelegt, eine halbe Stunde warteten, ob sie etwa die Stimme Gottes oder das innere Wort in sich vernehmen würden; wer dann etwas vernahm, der machte es den Uebrigen bekannt. Diese künstliche Stimmung führte zur Lossagung von allen sittlichen Beziehungen, zur Lieblosigkeit gegen Alle, die das innere Wort nicht vernahmen, und zu einer beständigen Lüge gegen sich selbst. „Weil seine Träume," erzählt Moritz, „sehr lebhaft waren und beinahe an die Wirklichkeit zu grenzen schienen, so fiel es ihm ein, daß er auch wohl am hellen Tage träume und die Leute um ihn her nebst Allem, was er sah, Geschöpfe seiner Einbildungskraft sein könnten. Dies war ihm ein erschrecklicher Gedanke und er fürchtete sich vor sich selber, so oft er ihm einfiel." — Solche Stimmungen eines Ungebildeten muß man in Anschlag bringen, wenn man den Eindruck des transscendentalen Idealismus auf jene Zeit begreifen will. Die Schattenwelt, die er an die Stelle der gestörten Wirklichkeit setzte, ließ sich leicht mit den frühern Träumereien in Verbindung setzen und erhielt durch sie eine Färbung, die uns begreiflich macht, wie man zugleich Fichte und Jakob Böhme bewundern konnte.

Schlimmer ist der Eindruck solcher Beschäftigungen auf die sittliche Seite des Menschen. Der Knabe wurde veranlaßt, sich durch allerlei eingebildete Veränderungen seines Seelenzustandes in seinen eigenen Augen sowohl als in den Augen Anderer interessant zu machen. Es schmeichelte ihm, wenn erwachsene Leute seinen Seelenzustand für so wichtig hielten, daß sie sich darum bekümmerten; und darum war er unerschöpflich in Klagen, daß er sich in einem Zustand der Leere, der Trockenheit befinde,

daß er keine rechte Sehnsucht nach Gott bei sich verspüre u. s. w., um sich alsdann einen Rath ausbitten zu können, der ihm immer mit vieler Wichtigkeit ertheilt ward. Freilich sind die Launen der Heiligen schwer zu berechnen, und der gottesgelahrte Edelmann fand sich schließlich zu der Versicherung veranlaßt, allen Kennzeichen nach habe der Satan seinen Tempel in Anton's Herzen schon so weit aufgebaut, daß er schwerlich wieder zerstört werden könne. Anton eilte dann wohl, seine Seele zu retten, er betete des Tages unzählige Male in seinem Winkel auf seinen Knien und erträumte sich zuletzt eine feste Ueberzeugung von der göttlichen Gnade und eine solche Heiterkeit der Seele, daß er sich schon im Himmel glaubte und sich manchmal den Tod wünschte, ehe er wieder von diesem guten Wege abkommen möchte.

Welch neues Licht werfen diese Erzählungen auf die Bekenntnisse einer schönen Seele! Die vornehme Dame, die äußerlich keine Nöthigung hat, mit ihrem Gott zu verkehren, kann sich dem himmlischen Bräutigam gelassen nähern; in der Seele des armen Knaben dagegen, dem das Brod verächtlich zugeworfen wird, nimmt diese Sehnsucht einen convulsivischen Charakter an.

Die Gewohnheit, in einer eingebildeten Welt zu leben, erklärt die fieberhafte Romanlectüre, die fieberhafte Neigung zum Theater, die wir später bei Anton wahrnehmen, und daß er nun deßhalb in Verachtung geräth, treibt ihn zu einem andern Extrem. Mit einem geheimen Vergnügen bemerkt er, daß es ihm gelingt, sich durch das Schlechte bemerklich zu machen: er sucht seinen Lehrern und Vorgesetzten als verlorener Bösewicht interessant zu werden. Das Gefühl des menschlichen Nichts umfängt ihn mit finsterer Gewalt; er sieht einmal vier Menschen rädern und viertheilen und betrachtet in ihnen mit stumpfer Gefühllosigkeit ein Bild des allgemeinen menschlichen Lebens. In dieser Zeit wird ihm Hamlet, Lear, Werther bekannt, und er fängt an, in der nämlichen Weise zu dichten, doch als höchstes Ziel schwebt ihm immer die Stellung eines Schauspielers vor, der dem Publicum die wildesten Empfindungen öffentlich ausdrücken und dafür Beifall erwarten darf.

Wir haben sein äußeres Leben unberührt gelassen, so große Wichtigkeit er selber darauf legt. Moritz glaubt über Anton Reiser weit hinaus zu sein, indem er die Lügenhaftigkeit seiner frühern Empfindungen kritisirt; er irrt sich, denn auch Anton Reiser schrieb bereits sehr moralische Aufsätze gegen die falsche Empfindsamkeit, als er am tiefsten darin verstrickt war. Die meisten von den Trübsalen, die ihm begegneten, waren seine eigene Schuld, und seine äußere Stellung war verhältnißmäßig günstig geworden, als er im Drange seines schrankenlosen Phantasielebens, nachdem er

mit einigen Selbstmordsversuchen coquettirt, davonlief, um Schauspieler zu werden. Die Lügen, die er sich auf dieser abenteuerlichen Reise zu Schulden kommen ließ, sind wahrhaft erstaunlich. „Der Gedanke an die Unwahrheit der Sache fiel ihm fast gar nicht mehr bei, denn da er blos in der Ideenwelt lebte, so war ihm alles das wirklich, was sich einmal fest in seine Einbildungskraft eingeprägt hatte. Ganz aus allen Verhältnissen mit der wirklichen Welt hinausgedrängt, drohte die Scheidewand zwischen Traum und Wahrheit bei ihm den Einsturz . . . . Dabei war es merkwürdig, wie er sich selbst die Lügen, ehe er sie sagte, in Wahrheit zu verwandeln suchte, und wie jesuitisch er dabei sich selber täuschte u. s. w." —

Eine willkommene Ergänzung sind die Bekenntnisse eines andern Freundes von Goethe, Heinrich Stilling's Jünglingsjahre, Wanderschaft, häusliches Leben u. s. w., zuletzt in fünf Bänden gesammelt 1806. Heinrich Jung, geb. 1740 im Nassauischen, gestorben 1817 zu Karlsruhe, war im Temperament ein vollkommener Gegensatz zu Anton Reiser. Während diesen der Pietismus unglücklich und elend machte, fühlte sich Stilling als den besondern Liebling Gottes. Sein Gebet that fortwährend Wunder; es verschaffte ihm Geld, wenn er es brauchte, Kleider, Verständniß über seinen wahren Beruf, selbst gelehrte Kenntnisse. Er schwamm in einer beständigen Glückseligkeit, und auch das äußere Leben kam ihm im Ganzen gefällig entgegen. Aber was die innere Hohlheit seiner Religiosität, die leichtsinnige Subjectivität seiner sittlichen Begriffe und die dreiste Unwahrheit seiner Empfindungen betrifft, so steht er mit Reiser ganz auf gleichem Boden, und Goethe hat zwar schonend, aber doch bestimmt ausgedrückt, wie auch hier das Eingreifen des Phantasielebens in die Wirklichkeit leicht verderblich hätte wirken können.

Eine andere Richtung nahm die Charakterentwickelung Karl Friedrich Bahrdt's (geb. 1741 im Sächsischen, starb 1792 in Halle). Die Geschichte seines Lebens, seiner Meinungen und seiner Schicksale, schrieb er 1790 im Gefängniß, wohin ihn eine Satire gegen das Wöllner'sche Religionsedict gebracht hatte. Auch er begann mit einem auf die Rechtgläubigkeit und den Pietismus begründeten Phantasieleben; er bemühte sich in seiner Jugend, mit Hülfe des Faust'schen Höllenzwangs Geister zu beschwören ꝛc., allein bei ihm trat schon früh eine Reaction ein, und aus dem religiösen Schwärmer wurde ein liederlicher, frivoler Cyniker. Die Selbstgefälligkeit, mit der er diese Metamorphosen seines Lebens darstellt, ist in ihrer Art ebenso widerlich, als die Hypochondrie Reiser's und die Einfalt Stilling's.

Theodor Hippel (geb. 1741 in Ostpreußen, gest. 1796 in Kö-

nigsberg) gehört einer höhern Schicht des Lebens an und zeigt eben deshalb einen gewissen Conflict zwischen seinen natürlichen Voraussetzungen und seiner erworbenen Bildung, die seine Erscheinung noch räthselhafter macht. Auch er zeigte als Knabe einen großen Hang zur Einsamkeit und religiösen Schwärmerei, und diese dauerte noch in den ersten Jahren seiner theologischen Studien fort. Allein in seinem äußern Leben riß er sich bald von diesen Stimmungen los: die Rechtswissenschaft verdrängte die Gottesgelahrtheit, er steckte sich ein festes Ziel des Ehrgeizes vor, und wandte mit unerbittlicher Verstandesconsequenz alle Schritte seines Lebens diesem Ziele zu. Wenn aber sein Verstand vollkommen frei war, so blieben in seinem Gefühl doch immer noch Fasern der frühern Neigung, und indem er nun Beides ineinander zu arbeiten strebte, ergab sich von selbst der Humor als die natürliche Form seiner Schriften. Dazu gehören die Lebensläufe nach aufsteigender Linie, 1778 bis 1781, die Abhandlung über die bürgerliche Verbesserung der Weiber, 1792, die Handzeichnungen nach der Natur, 1790, und die Kreuz- und Querzüge des Ritters A—Z, 1793—1794.

Es macht einen wunderlichen Eindruck, daß gerade in der Stadt, wo Kant durch eine strenge Methode des Denkens den Geist aus seiner schlechten Individualität zu treiben mit so vielem Eifer sich bemühte, die Sonderlinge und Mystiker eine so ansehnliche Stellung behaupteten. Von ihr aus versandte Haman, der Magus des Nordens, seine sibyllinischen Blätter, die der damaligen Zeit als Orakel galten, die man aber ebensogut als Charaden bezeichnen kann. Die Schwierigkeit dieser Schriften liegt selten in der Tiefe der Gedanken, meistens in der Anspielung auf ganz bestimmte Reminiscenzen, die nur den Eingeweihten verständlich waren. Eben da blühte jenes Ordenswesen, aus welchem Zacharias Werner später seine mystischen Theaterstücke herleitete. Hippel hat dieses Ordenswesen in den Kreuz- und Querzügen verspottet, und wenn nur der zehnte Theil von dem, was er hier erzählt, auf der Wirklichkeit beruht, so fühlt man sich zuweilen wie in einem Irrenhause. Aber das Buch selbst macht einen niederschlagenden Eindruck, denn es erhebt uns nicht durch Freiheit des Blicks, wie der Don Quixote, über die Kläglichkeit seines Stoffs, sondern es drückt ein unruhiges, unbehagliches Gefühl aus, welches fortwährend geäfft sich doch stets zu neuen thörichten Versuchen entschließt. In den Lebensläufen sind einige kostbare humoristische Schilderungen: wie die Mutter den Knaben in die Speisekammer führt und ihm dort das Bild eines heiligen Pastors zeigt, dessen Eindruck auf seine Phantasie durch die Gerüche der Umgebung wesentlich modificirt wird, und wie er sich das Himmelreich als das Land vorstellt, wo man zeitige Spargeln ißt und lange Manschetten trägt, das alles sind Einfälle, welche die spätern

Humoristen, Jean Paul, Arnim, Brentano u. s. w., nur selten überboten haben. Dann kommen aber gleich darauf so trübe und langweilige Geschichten, daß man nicht begreift, wie so etwas von demselben Verfasser herrühren könne. Der Humorist ist stets in Gefahr, sich in die zufällige empirische Realität zu vertiefen und durch die Abwesenheit aller idealen Stimmung den Leser zu quälen und zu ermüden. Die Geschichte von dem seltsamen Grafen, der die Philosophie des Sterbens studirt und zu diesem Zweck fortwährend neue Sterbefälle sich vorführen läßt, nimmt gar kein Ende, und man begreift nicht, wie sie überhaupt in den Roman kommt, wenn sie sich nicht auf ein bestimmtes Factum bezieht. — Gleichzeitig bildete Johannes Schönherr in Königsberg die Grundlagen jener mystischen Secte, die später zu so widerlichen Ausbrüchen führte. Er begriff die Welt als einen Zeugungsproceß unter den Elohim, und diese fleischliche Metaphysik konnte nicht verfehlen, auch auf seine moralische Theorie einzuwirken. — Mit diesen Grüblern und Mystikern im Königsbergischen und Holsteinischen standen denn auch die vornehmen Damen zusammen, die als weibliche Apostel der Religion in Deutschland umherzogen, vor allen die Fürstin Amalie von Galyzin (ihre Denkwürdigkeiten herausgegeben von Katerkamp 1828), die Tochter des General Schmettau, die Diotima, an welche Hemsterhuis seine Briefe über den Atheismus richtete, die intime Freundin von Jacobi, Claudius, Haman u. s. w., die an ihrem Wohnort zu Münster allen schönen Seelen ein Asyl eröffnete, den Uebertritt Stolberg's und ähnliche Schritte veranlaßte und bis an ihren Tod 1806 für das alleinseligmachende Gefühl und die alleinseligmachende Kirche arbeitete; übrigens eine geistvolle Frau, die unter Umständen vielleicht eine gesegnetere Wirkung hätte hervorbringen können. Ferner etwas später Juliane von Krüdener, geb. zu Riga 1766, die Tochter des Baron Vietinghoff, schon 1791 von ihrem Mann geschieden. Sie führte später in Paris ein mehr als freies Leben, dem sie durch den nicht uninteressanten Roman Valerie 1804 ein Denkmal setzte; seit 1806 wandte sie sich der Frömmigkeit zu und verkündete den europäischen Heiden das Evangelium. Sie starb 1824 in der Krim. — Aus demselben Lande stammten zwei Damen, deren Biographien uns einen Blick in die vornehme Welt eröffnen; die Herzogin Dorothea von Kurland und ihre Schwester Elisa von der Recke.*) Die beiden Damen waren aus dem reichsgräflichen Hause von Medem im Kurländischen; in ihrem Charakter die größten Gegensätze, die man sich denken kann. Elisa, geboren 1754, war eine der empfindsamsten Damen, die in jener Zeit geblüht haben, Dorothea, geboren 1760, die liebenswürdige, leichtsinnige

*) Biographien von Tiedge 1823, Eberhard 1844.

Weltdame. Bei der täglichen Hausandacht stimmte sie in die geistlichen Lieder recht herzlich mit ein, nur durften die dazwischen fallenden frommen Betrachtungen nicht zu lang sein und nicht viel von der Verachtung und Abtödtung des irdischen Lebens sprechen. So wurde bei einer solchen Abendfeier ein Lied gesungen, welches die Stelle enthielt: „Komm, o Tod, mein bester Freund;" bei diesen Worten überraschte sie ein so heftig widerstrebendes Gefühl, daß sie alle Rücksicht vergessend das Liederbuch von sich warf, und die drohenden Blicke der Eltern vermochten nicht, sie zur Fassung zu bringen. Als sie nun nach der Stunde den ihr zugedachten Verweis erhielt, rief sie mit Unwillen aus: „der Tod ist nicht mein bester Freund; und ich wünsche ganz und gar nicht, daß er kommen möge! Wie kann ich denn nur singen, was nicht wahr ist?"

Elisa wurde 1771 aus Familienrücksichten mit einem Freiherrn von der Recke verheirathet, von dem sie sich 1776 mußte scheiden lassen. Andere schwere Unglücksfälle, namentlich der Tod eines geliebten Bruders, hatten ihrer Seele eine ernstere Stimmung gegeben, als der berühmte Wunderthäter Cagliostro, Februar 1779, in Mitau erschien. Er hatte für Jeden etwas. Wer nach den Tiefen der Maurerei lüstern war, den zog er durch halbverschleierte Geheimnisse an; den Einen verhieß er die Kunst, Metalle zu verwandeln, den Bernstein zu großen Massen zusammenzuschmelzen, unterirdische Schätze zu heben; die gute Elisa verlockte er zu dem Glauben durch den Erwerb eines höhern Tugendlebens und durch die Verheißung einer himmlischen Weihe, die das Reich der Geister ihr aufschließen und sie in den Umgang mit den Verklärten einführen würde. Cagliostro errichtete eine Frauenloge, an welcher die gesammte Aristokratie Theil nahm. Elisa hörte mit der gespanntesten Aufmerksamkeit den mystischen Reden des Charlatans zu, welche die schöne Dorothea auf das schrecklichste langweilten. Kurze Zeit darauf folgte denn auch die Enttäuschung, und Frau von der Recke erwarb sich später, 1787, das Verdienst, jene Betrügereien öffentlich zu brandmarken. Noch in demselben Jahr 1779 verliebte sich der Herzog von Kurland, der sich schon von zwei Gemahlinnen getrennt hatte, in Dorothea und erhob sie nach einigen anderweitigen Unterhandlungen zu seiner Gemahlin. Sein Herzogthum betrachtete er nach Art der damaligen Landesfürsten lediglich als eine Domaine. Er machte 1784 mit seiner Gemahlin eine große Reise durch Deutschland und Italien, auf der sie namentlich in Berlin sehr glänzend aufgenommen wurden, welche Residenz seit der Zeit der Mittelpunkt ihres Lebens blieb. Gleichzeitig hatte Elisa in Berlin die Bekanntschaft mit Nicolai und den übrigen Aufklärern gemacht, die sie von der Mystik heilten. Nach einem kurzen Aufenthalt in Kurland, wo Dorothea mit ziemlicher Geschicklichkeit versucht hatte, die schwierigen Angelegenheiten des Herzogthums in

Abwesenheit ihres Gemahls zu ordnen, kehrte sie 1791 nach Deutschland zurück, wo sie jetzt auch dem Weimarischen Kreise näher trat. Der Herzog hatte Kurland schon längst verlassen, das unnatürliche Band wurde 1795 gelöst, Kurland dem russischen Reich einverleibt, und der Herzog kaufte sich im Schlesischen und im Altenburgischen an, wo er 1800 starb. Die Herzogin lebte seit der Zeit jährlich einige Monate in Berlin, wo das Haus der schönen Frau zu den vorzüglichsten Mittelpunkten der feinen und geistreichen Gesellschaft gehörte; die übrige Zeit brachte sie theils auf ihren Landgütern, theils auf Reisen, theils in Paris zu. Sie war eine enthusiastische Verehrerin des Kaiser Napoleon. Von aller Welt geliebt, mit der höchsten Aristokratie verschwägert, starb sie 1821. — Ihre ältere Schwester lebte seit 1796 meistens in Dresden, schwärmte Jean Paul an und ging mit Tiedge, der seitdem ihr beständiger Hausgenosse blieb, 1804—1806 nach Italien. Sie starb 1833 in Dresden. Trotz der fortgesetzten Empfindelei in ihrem Wesen, die uns an ihr zuweilen unbequem wird, erfreut uns doch an ihr die ehrliche, tüchtige protestantische Gesinnung, die den übrigen schöngeistigen Damen gegenüber sehr absticht.

Eine Einsicht in die katholischen Zustände jener Zeit eröffnen uns: Dr. Feßler's Rückblicke auf seine siebzigjährige Pilgerschaft. Wir lernen daraus, daß die Verkümmerung in der katholischen Kirche nicht geringer war, als in der protestantischen, daß gleiche Ursachen gleiche Wirkungen hervorriefen, und daß noch eine positive Schlechtigkeit dazu kam, von welcher sich der Protestantismus freigehalten hat. Ignaz Feßler war 1756 in Niederungarn geboren; seine Jugend verfloß unter dürftigen Verhältnissen und die Lectüre Loyola's trieb ihn im 17. Jahr in ein Kapuzinerkloster. Die sinnlose Beschäftigung des Kapuzinerlebens hat er uns mit sehr viel Lebhaftigkeit geschildert. Charakteristisch ist, daß seine Stellung im Orden ihn nicht von Liebesbriefen an eine Ketzerin abhielt. Erst nach längerem Aufenthalt im Kloster entdeckte er wirkliche Greuelthaten, die in demselben verübt wurden, das Klosterleben war ihm ohnehin zur Last geworden, und er hatte den Muth, eine Denunciation an den Kaiser Joseph einzuschicken, 1782. Als das wirksamste Mittel, den geistlichen Stand zu reinigen, schlug er vor, Mönchen und Weltpriestern freizustellen, unter dem Schutz des Staats aus ihren geistlichen Verbindungen zu treten, und mit den Vortheilen des weltlichen Bürgers auch seine Pflichten und Lasten zu übernehmen. Es erfolgte in der That eine allgemeine und folgenreiche Untersuchung, und Feßler, von seinen ehemaligen Ordensbrüdern leidenschaftlich verfolgt, wurde durch den Schutz des Kaisers sichergestellt nnd 1784 zum Professor an der Universität Lemberg ernannt. Seine Bildung war durchaus encyklopädistisch, daneben hatte ihn aber nach

seiner eigenen Erklärung seine frühere Sellung als Beichtvater mit dem weiblichen Herzen bis auf seine zartesten Saiten und feinsten Nüancen sattsam bekannt gemacht. Spinoza führte ihn in eine neue Welt ein, und zugleich erwachte der Trieb zur Dichtkunst. Im Jahre 1788 wurde von ihm ein Trauerspiel, „Sidney," aufgeführt, in welchem man eine Satire gegen das monarchische Princip finden wollte. Er hielt es nicht für gerathen, die Untersuchung abzuwarten, sondern entfloh nach Schlesien, wo er als Hofmeister bei dem Prinzen von Schönaich-Karolath eine Zuflucht fand.

Diesen sollte er nach dem Wunsch seiner Gemahlin von seiner Neigung zu den Herrnhutern und zu den Freimaurern zurückbringen. Feßler selbst war schon in Lemberg in den Orden getreten, nach seiner Versicherung nur, um sich von der Richtigkeit der gegenwärtigen Form desselben gründlich zu unterrichten. Um sein Ideal eines aufgeklärten Despotismus dem Publicum zugänglich zu machen, schrieb er 1790 den historischen Roman Marc Aurel, der großes Aufsehn machte, und dem 1792 Aristides, 1793 Matthias Corvinus und 1794 Attila folgten. Eine Reise nach Berlin machte ihn mit dem reichen und gebildeten Judenkreise, auf den wir noch öfter zurückkommen werden, bekannt, und auch er entging den virtuosenhaft betriebenen Liebesversuchen nicht, doch riß er sich los und heirathete 1792, nachdem er ein Jahr vorher zur evangelischen Kirche übergetreten war, ein Mädchen, mit dem er dann eine zehnjährige unglückliche und jungfräuliche Ehe führte. Die Briefe an seine Braut verdienen von Jedem studirt zu werden, der den menschlichen Dünkel in seinen ärgsten Ueberschreitungen verfolgen will. Feßler war damals Kantianer geworden und hatte all den geistigen Hochmuth eingesogen, den ein unreifes Studium dieser Philosophie so leicht hervorbringt. In seinen Mußestunden beschäftigte er sich, um seine Neigung zur Intrigue zu befriedigen, mit der Gründung neuer menschenfreundlicher Orden, z. B. der Euergeten 1793. Im Jahre 1796 wurde gegen diese Gesellschaft eine Untersuchung eingeleitet, er selbst hatte bei der Verarmung der Karolathschen Familie seine Stellung verloren und fand sich nun in Berlin ein, wo er die Gunst des bekannten Geistersehers Bischofswerder gewann und gewissermaßen mit einer officiellen Stellung zur Reform des Maurerordens betraut wurde. Hier fand seine Neigung zur Intrigue hinreichende Nahrung. Nebenbei genoß er den genauen Umgang mit Fichte, Jean Paul, Zacharias Werner, Tiedge, Johannes Müller, Kotzebue, Frau Händel-Schütz u. s. w. Auch in Weimar fand er sich ein und wurde im Zerbino mit einigen Hieben bedacht. Seine Stellung zum Orden wurde im Lauf der Zeit unhaltbar, und er sah sich veranlaßt, 1802 aus der Loge auszutreten. Zugleich ließ er sich von seiner Frau scheiden und heirathete eine

Andere, in der sein Gemüth eine reichere Nahrung fand. In Folge der Schlacht von Jena verlor er seine officielle Stellung und gerieth in große Noth, bis er 1809 als Professor nach St. Petersburg berufen wurde. Auch dort wechselten seine Schicksale sehr rasch, zuletzt wurde er Generalsuperintendent, und man beschuldigte ihn, in jesuitischem Sinn an der Umgestaltung der evangelischen Kirche zu arbeiten. Er starb 1839. Die innere Wiedergeburt seines Herzens, die er selber erzählt, mag hier noch eine Stelle finden. In den Worten des heiligen Augustin: „das Verachtete hat Gott erwählet, und das da nichts ist, damit er zu nichte mache, was etwas ist," fand er das Räthsel seines sechszigjährigen Traumes vom Leben aufgeschlossen.

> Der in vollster Klarheit in mir aufsteigende Gedanke, daß Gott zu Allem, wodurch er in seiner Machtfülle sich offenbaren will, lediglich des Nichts bedürfe und nur die reinste Leerheit seiner Alles erfüllenden Einwirkungen empfänglichstes Element sei, war die erste Regung eines neuen Lebens in mir... Durch dieses alles wurde ein mächtiges Gefühl meiner Nichtigkeit und Nichtswürdigkeit vor Gott in mir aufgereget; aber es beunruhigte, es kränkte mich nicht; je hingebender ich mich ihm überließ, desto stiller und ruhiger ward es in meinem Herzen und mein Geist lebte in der hellsten Erkenntniß, daß der Friede Gottes höher sei, denn alles Treiben, Trachten und Streben des Verstandes, in dem ich bisher befangen, wohl ahnen, bisweilen in lichten Augenblicken sogar erkennen und darstellen konnte, was und wie es in meinem Innersten sein sollte; aber immer unvermögend war, zu machen, daß es also werde; und doch, von Eigenliebe eingeschläfert, träumte, daß es wirklich also in mir sei.

Wenn in diesen Lebenserinnerungen das Gefühl noch mit einer gewissen Naivetät auftritt, so hat es sich in den Schriften Jacobi's zur Doctrin abgerundet. Friedrich Heinrich Jacobi war 1743 zu Düsseldorf geboren, drei Jahre jünger als sein Bruder, der bekannte lyrische Dichter. Er war zum Kaufmannsstande erzogen, und dies blieb auch später die Grundlage seines Lebens; aber schon früh stand er als geistreicher junger Mann mit Herren und Frauen vom Adel in enger Verbindung. Durch seinen Bruder wurde er mit Wieland bekannt, es entspann sich ein äußerst zärtliches Verhältniß seit 1770, und Jacobi begann seine schriftstellerischen Versuche im Mercur. Man muß diesen Briefwechsel aufmerksam studiren, um sich von der ganzen Lächerlichkeit und Unsittlichkeit dieses sentimentalen Wesens zu überzeugen. Sobald die Ekstase vorüber ist, tritt die kleinliche Natur hervor, am auffallendsten in dem Verhältniß zu Goethe. — 1766 kam er in den Besitz eines ansehnlichen Vermögens, wurde vorübergehend nach München berufen, die Kriegsunruhen 1794 trieben ihn nach Holstein, wo er sich zehn Jahre lang aufhielt. 1804

wurde er Mitglied, später Präsident der Münchner Akademie. Er starb 1819.

Erstaunlich war die Rührigkeit, mit welcher er die Sache des souveränen Gefühls gegen Philosophen, Dichter und Rechtslehrer verfocht. Mit einer Virtuosität ohne Gleichen hat er überall glänzende Scheingründe zu finden gewußt, um die Deduction aus Gründen in Verachtung zu bringen, und diese Sophistik wurde durch eine leidenschaftliche Beredsamkeit und durch eine für jene Zeit äußerst günstige Weichheit und Empfänglichkeit des Gefühls ergänzt. Der neuen Gedanken würden sich in seinen philosophischen Werken wenig finden: desto geschäftigter ist seine Phantasie, wo ihm von außen ein neuer Gedanke begegnet, der seinem Gefühl widerstrebt, denselben mit allen Schrecknissen auszumalen, welche die Kirche sonst an die Darstellung der Hölle gewendet, und wie ein Weib siegt er über die Gründe seiner Gegner durch reiche und warme Thränen. Daß im Menschen das Gefühl die Hauptsache sei, und daß Gott nur den Zweck haben könne, ein schönes Herz mit unendlicher Seligkeit zu begnadigen, das ist durch ihn als ein unumstößlicher Glaubensartikel der gebildeten Welt festgestellt. Jacobi's Verdienst um die Philosophie wird insofern nicht verkannt werden, als er zuerst die abstracten Sätze der Speculation mit aller Fülle des Gefühls sich zu vergegenwärtigen suchte; aber in der Feststellung der Begriffe hat er wenig oder nichts geleistet.

Die trüben, des Lichts entwöhnten Seelen fühlten sich beängstigt durch die strengen Anforderungen einer Sittlichkeit, die alle Krücken des übernatürlichen Glaubens von sich warf; sie zagten vor einer Welt, die keinen andern Grund haben sollte als ihre eigene kleine und schwache Seele. Das Gefühl sträubte sich gegen die Vernunft, es sehnte sich nach dem Paradies der alten schmerzlosen Unfreiheit zurück. Kant hatte die Befreiung des Geistes von den Banden der Natur nicht durch zwingende Erkenntniß, sondern durch einen Entschluß vermittelt: das war ein hartes Opfer und nicht von Jedermann zu leisten. Die Fülle der philosophischen Abstraction, die herbe Unfreundlichkeit des kategorischen Imperativs, der dem Gesetz alle Individualität opferte, empörte das Gefühl, und man unternahm es, dieses Gefühl auch philosophisch zu rechtfertigen. Man heiligte den Instinct wohlgeschaffener Seelen, man setzte die Freude am Guten an die Stelle des abstracten Pflichtgefühls: wobei es wol vorkam, daß man sich dieses Gefühl noch reiflicher und scrupulöser auseinander legte, als die Kritiker den kategorischen Imperativ, denn diese schrieben doch nur vor, wie man handeln sollte, die Gefühlsphilosophie dagegen spielte die Empfindung in das Gebiet der Pflicht herüber und erfand eine strenge Casuistik des Gefühls. Eine wahrhaft schöne Seele müßte sich jeden Augenblick darüber beunruhigen, ob sie auch schön, edel und originell empfände.

Wie diese Empfindsamkeit in die Entwickelung der Philosophie einzugreifen versuchte, werden wir später verfolgen; hier haben wir es nur mit seinen poetischen Werken zu thun. Für das Verständniß der damaligen Sitten sind die beiden Romane Woldemar und Allwill ebenso wichtig, als später die Schriften seines zärtlich ergebenen Freundes und Schülers Jean Paul. — Allwill's Briefe hatte er 1787 im Mercur veröffentlicht; gesammelt und verbessert erschienen sie 1792. Der erste Theil des Woldemar erschien 1779 unter dem Titel: „Woldemar, eine Seltenheit aus der Naturgeschichte". Goethe, durch die häßliche Atmosphäre desselben verletzt, übte in seinem Uebermuth einen bittern Scherz daran aus, was zu einem vorübergehenden Bruch zwischen den beiden Freunden führte. Als Jacobi das Werk vollendet und wesentlich umgearbeitet 1794 wieder herausgab, leitete er es durch eine zärtliche und enthusiastische Widmung an Goethe ein, die er in der neuen Ausgabe 1796 ausließ.

In beiden Romanen zeigt sich ein ungewöhnlich schwaches plastisches Talent, in den novellistischen Zuthaten wie in den philosophischen Briefen und Gesprächen. Die Herren und Damen schreiben und reden her und hin, mit mehr oder minder Verstand und Gefühl, und es kommt zu keinem Resultat.

Die Betrachtungen in den beiden Romanen drehen sich um die Frage: Soll der Mensch nach Grundsätzen handeln, gleichviel ob überlieferten oder selbstgebildeten, oder nach dem Herzen und dem Instinct? Es wird darüber hin und her geredet, und man fühlt sich jeden Augenblick versucht, einzugreifen und auf einen höchst einfachen Umstand aufmerksam zu machen, auf den keiner der Sprechenden verfällt, daß nämlich die Grundsätze als solche nur für die Lehrjahre ausreichen, daß aber, sobald diese vollendet sind, aus den Grundsätzen Gesinnung, Instinct, Natur werden muß. Wer beim wirklichen Handeln erst den Katechismus seiner Grundsätze aufschlagen wollte, würde nie das Richtige treffen. Jene Fragen können einen Jüngling wohl beschäftigen; wenn aber ein Mann mit ihnen noch nicht ins Reine gekommen ist, so ist das ein sicheres Zeichen dafür, daß sein Charakter überhaupt nie fertig werden wird. Nun ist aber Allwill ein Mann, Woldemar sogar schon ein Mann in den reifern Jahren, und so kann ihre Unsicherheit in den ersten Elementen der Sittlichkeit nur peinlich auf uns einwirken.

Der Kern des ersten Romans ist ein Brief Allwill's an Lucie und eine Antwort derselben. Der Erste sucht auseinanderzusetzen, daß alle äußern Gesetze der Tugend, alle Grundsätze dem ächten, genialen Menschen nur lächerlich sein können.

Wie kann er alles Gute, alles Schöne mit Entzücken lieben und so genaues Maß halten und nie irre gehen? . . . . In seinem Kopfe muß eure

Vernunft zum ärgsten Unverstande werden, höchstens kann sie durch Schreckbilder einige Schwermuth in seine Einbildungskraft staffiren .... Sie heißt ihn die ärgsten Qualen unaufhörlich leiden, damit ihm nur ja kein Leid widerfahre .... Genießen und leiden ist die Bestimmung des Menschen .... Das Beste ist, wir bleiben eines Sinnes mit der Natur; wenn wir annehmen, was sie uns nach Zeit und Umständen in die Ohren raunt, werden wir uns so wohl befinden, als irgend Jemand unter dem Monde. Wir brauchen starke Gefühle, lebhafte Bewegungen, Leidenschaften .... Jedes Wesen ersprießt in seiner eigenen Natur: wird nicht auch die schöne Seele aus ihrem Keim sich immer schöner bilden? Was ist zuverlässiger als das Herz des Edelgebornen? .... Es weht durch alle meine Empfindungen der lebendige Athem der Natur; fallen werde ich noch oft, aber auch ebenso oft wieder aufstehen .... O schlage du nur fort, mein Herz, muthig und frei. Du ließest alle Freuden der Natur in dir lebendig werden ꝛc. —

Nun könnte Lucie einfach darauf antworten, daß diese Maxime recht zweckmäßig wäre, wenn man nur eine Stimme der Natur in seinem Innern vernähme; es machen sich aber verschiedene geltend, so daß die Nothwendigkeit einer Auswahl vorhanden ist, und daß die Maxime, unter diesen Stimmen immer derjenigen zu folgen, die am natürlichsten klingt, keineswegs eine Stimme der Natur ist, sondern eine Maxime, deren Werth oder Unwerth man näher zu untersuchen hat. Der wahrhaft Besessene, der mit innerer Nothwendigkeit handelt, bedarf dieser Rechtfertigung nicht; wer aber einmal über seine Freiheit reflectirt, hat ihren Inhalt zu prüfen. Statt dessen erklärt Lucie, daß ihr diese Grundsätze den Tod bringen werden, und deutet Allwill die ewige Verdammniß an, was freilich kein überzeugender Beweis ist. Die Anekdoten, Briefe und Gespräche, die sonst erzählt werden, dienen nur dazu, diese eine Stelle genauer zu erläutern. Bei dem Helden hat dem Dichter eine wirkliche Person vorgeschwebt: kein Anderer als Goethe in seinem titanischen Uebermuth; aber die geistreichen Bemerkungen, die er ihm in den Mund legt, und die Reflexionen, die er die Andern über ihn machen läßt, reichen noch nicht aus, ihn wirklich zu zeichnen.

Wenn Jacobi im Allwill Goethe zu schildern versuchte, so schwebt ihm beim Woldemar wohl sein eigener Charakter vor. In den Reflexionen dieses sehr breit ausgeführten Romans wird die Frage über die Subjectivität oder Objectivität der Moral etwas gründlicher erörtert, wenn auch mit zu einseitiger Vorliebe für die Subjectivität der Pflicht. Allein es ist nicht nöthig, uns bei ihnen aufzuhalten, da sie auf den Gang der Handlung wenig oder gar keinen Einfluß ausüben. Die Hauptsache ist, daß sie den Kaufmann Hornich, den Vater Henriettens, gegen Woldemar einnehmen, so daß man glaubt, er werde zu einer etwaigen Heirath zwischen diesen beiden Personen, die in der äußersten Intimität der Empfindungen und Gedanken leben, seine Einwilligung versagen. Als er nun im Sterben liegt, macht

man Woldemar darauf aufmerksam, er könne jetzt seine Freundin heirathen; er stutzt, lacht und erklärt, er habe nie daran gedacht, und es ginge auch nicht, da sie sich geistig zu nahe ständen, da sie gewissermaßen Geschwister wären. Henriette, der man diese Erklärung hinterbringt, geht als philosophische Dame darauf ein und veranlaßt ihren Freund nach einigem Sträuben, eine Andere zu heirathen, eine gewisse Alwina. „Haben Sie nicht hundert Mal versichert, daß Sie nie aus Leidenschaft heirathen, nie von einem Mädchen Leidenschaft verlangen würden?“ — Woldemar macht die Einwendung, sein einziges Gefühl, wenn auch nur ein freundschaftliches, sei doch für Henriette. Wie können Sie so einseitig sein? wird ihm geantwortet. Kurz, er heirathet Alwina. Nun stirbt Henriettens Vater und läßt sich vorher von seiner Tochter das Gelübde ablegen, daß sie Woldemar nie heirathen wolle. Sie thut es, obgleich mit Gewissensbissen. Woldemar wird davon unterrichtet, und nun folgt eine Reihe der unerhörtesten, lächerlichsten Scenen. Er hält es für einen Verrath an der Freundschaft, daß sie ein Geheimniß vor ihm hat, und spricht eine gewisse gelinde Verachtung gegen sie aus, die er durch sehr complicirte Beobachtungen zu rechtfertigen sucht. Dann findet er wieder, daß es eigentlich sehr engelhaft von ihr gehandelt sei, und betet sie an. Von ihrer Seite findet gleichfalls ein großer Wechsel in den Stimmungen statt. Bald liegt er vor ihr auf den Knien und küßt ihr die Hände, bald sie vor ihm; bald behandeln sie sich schwesterlich, bald zärtlich, bald kalt. Von beiden Seiten wird mit einer erstaunlichen Ausdauer geweint. Wehklagend steht der Chor der übrigen Freunde daneben und ist überzeugt, daß die Beiden eine unglückliche Liebe zu einander hegen. Der Leser hofft es auch, damit nur ein Mal diese unverständigen Gemüthskrämpfe eine bestimmte Richtung nehmen; aber es erfolgt nichts dergleichen. Zwar wird ein Mal etwas zweifelhaft über den Mangel an sinnlicher Begierlichkeit gesprochen, aber im Ganzen scheint es doch nur ein sophistisches Freundschaftsraffinement zu sein. Er geräth in tiefere Zerrüttung und sie findet mit Entsetzen, daß sie einmal seinen Tod gewünscht habe. Er findet, daß sein inneres Selbst satanisch geworden sei, dazwischen wirft sie sich wieder in unaussprechlichem Wonnegefühl vor ihm nieder, er will sich auch einmal umbringen, unterläßt es jedoch. Alle Geschichten müssen ein Ende nehmen, und so tritt denn zuletzt die gute Alwina auf, und Freundschaft und Liebe erhalten jedes seinen geeigneten Platz. Doch entdeckt Woldemar zu seinem Schmerz, daß er in manchen Beziehungen noch immer mehr Vertrauen zu seiner Freundin, als zu seiner Frau habe. — Auf eine widerlichere und zwecklosere Weise ist wohl selten mit Empfindungen gespielt worden. Selbst Fr. Schlegel, der spätere Dichter der Lucinde, begriff, eine wie tiefe Unsittlichkeit sich hinter dieser Gefühlsschwelgerei versteckt. Er bezeichnet mit Recht jeden Denker als einen So=

phisten, für den Wissenschaft und Wahrheit keinen unbedingten Werth haben, der ihre Gesetze seinen Wünschen nachsetzt, sie zu seinen Zwecken eigenmächtig mißbraucht, mögen diese Wünsche und Zwecke so erhaben sein als sie wollen.

Es ist nicht blos müßige Speculation, deren auch noch so unmoralische Resultate dem wahrheitliebenden Philosophen nie zum Verbrechen gemacht werden können . . . in ihnen lebt, athmet und glüht ein verführerischer Geist vollendeter Seelenschwelgerei, eine grenzenlose Unmäßigkeit, welche trotz ihres edlen Ursprungs alle Gesetze der Gerechtigkeit und der Schicklichkeit durchaus vernichtet . . . Das Streben nach dem Genuß des Unendlichen mußte einen Hang zur beschaulichen Einsamkeit erzeugen, der durch die Seelenlosigkeit der Umgebungen leicht verstärkt werden konnte. Versunken in sich selbst mußte der nach Ewigkeit Lechzende bald zum Bewußtsein eines göttlichen Vermögens gelangen, seine Empfindungen davon in Begriffe auflösen, und diese Begriffe nach seiner ursprünglichen Unmäßigkeit, die immer Alles in Einem Wirklichen suchte, ins Unendliche erweitern. Daher die Lehre von der gesetzgebenden Kraft des moralischen Genies, von den Licenzen hoher Poesie, welche Heroen sich wider die Grammatik der Tugend erlauben dürften; gefährlicher Indifferentism gegen alle Form; Mysticism der Gesetzesfeindschaft; daher die Liebe zum Alterthum, an dem er nur die Natürlichkeit und den lebendigen Zusammenhang des Verstandes und des Herzens kennen und schätzen konnte: denn für das Classische, Schickliche und Vollendete, für gesetzlich freie Gemeinschaft fehlt es diesem Modernen durchaus an Sinn . . . . Der allgemeine Ton, der sich über das Ganze verbreitet, und ihm eine Einheit des Colorits gibt, ist Ueberspannung: eine Erweiterung jedes einzelnen Objects der Liebe oder Begierde über alle Grenzen der Wahrheit, der Gerechtigkeit und der Schicklichkeit ins unermeßliche Leere hinaus.

Auf den ersten Anblick scheint nichts weiter auseinander zu liegen, als die Empfindsamkeit Jacobi's und der sinnliche Taumel Heinse's;*) beim nähern Zusehen entdeckt man jedoch auch hier die Verwandtschaft. Hinter dem Gefühlsraffinement Jacobi's versteckt sich eine geheime, wenn auch unproductive Sinnlichkeit, und die leidenschaftlichen Prahlereien Heinse's verbergen ein weiches und schwächliches Gemüth. Beide hatten kein eigentlich gestaltendes Talent; es kam ihnen mehr auf die Maximen an, die sie durch ihre Handlungen zu exemplificiren suchten, als auf diese Handlungen selbst.

Heinse's „Ardinghello" war zuerst 1787 erschienen, die zweite Ausgabe kam 1794 heraus. Hildegard von Hohenthal folgte 1795 bis 1796. Im Ardinghello werden Reflexionen über die Malerei zu Grunde gelegt, in der Hildegard Reflexionen über die Musik. Daneben geht in

*) Geb. 1746 im Schwarzburgischen, starb zu Mainz 1803. „Briefe zwischen Gleim, Heinse und J. von Müller, herausgegeben von Körte, 1806."

beiden die Vertheidigung der absoluten Sinnlichkeit gegen alle Rücksichten der Sitte und des Gesetzes, ja gegen alle Empfindungen der Scham. Die Reflexionen über die Kunst sind nicht ohne Interesse, sie geberden sich aber doch viel anspruchsvoller, als ihnen zukommt. Auf die einzelnen Urtheile kann man sich niemals recht verlassen, und die Principien streifen in ihrer Einseitigkeit ans Groteske. Daß zum Künstler nur derjenige geschaffen sei, der kräftige Sinne habe, und daß die einzig richtige Methode der Kunst lebendige Beobachtung der sinnlichen Natur sei, ist das Thema, um welches sich alle einzelnen Einfälle drehen: es entsprach dem rohen Naturalismus in der Gesammtauffassung jener Zeit. Der novellistische Inhalt des Ardinghello ist bei weitem erträglicher, als der des andern Romans, theils wegen der reichern und mannigfaltigern Erfindung und der kräftigern Farben und Striche, theils wegen des glücklicher gewählten Localtons. Wenn man den Benvenuto Cellini aufschlägt, so wird man leicht erkennen, daß die excessive Sinnlichkeit und die ruchlose Herrschaft der Natur, die uns in Ardinghello begegnen, von dem wirklichen Leben Italiens jener Zeit nicht so weit absteht; dagegen erscheinen die sinnlichen Scenen in der Hildegard als unfläthig, weil sie in der modernen Gesellschaft spielen und den beleidigendsten Contrast gegen unsere Sitten bilden. Eine schöne Gräfin, der jeder junge Mann ohne weiteres unter den Rock greift, und die ihre Keuschheit nur durch kräftige Fußtritte vertheidigen kann, ist in unserer Zeit gewiß eine sehr unschöne Figur, und die Ausmalung jener Attentate streift ans Viehische. Dabei kann man nicht eigentlich sagen, daß in diesen Schilderungen eine große Lüsternheit sich ausspricht, im Gegentheil hat die Brunst in dieser nackten und rohen Weise etwas Abstoßendes.

Dergleichen Ueberschreitungen der Phantasie sind gerade in einem pietistischen Zeitalter sehr erklärlich. Wenn man den Sinnen nicht jene Cultur angedeihen läßt, welche die harmonische Ausbildung des Menschen erfordert, so überschreiten sie ihre Grenze und gehen leicht ins Thierische über, wie das Wieland's Beispiel zeigt. Darum verdienen die Versuche volle Anerkennung, auch der sinnlichen Seite des Menschen durch künstlerische Bearbeitung ihr Recht angedeihen zu lassen. Das größte Lob in dieser Beziehung verdienen zwei Schriften: die Reise in die mittägigen Provinzen von Frankreich (1791—1805) von Moritz von Thümmel und die Ansichten vom Niederrhein, Brabant, England und Frankreich von Georg Forster (1791—1794). Thümmel (geb. 1738, seit 1761 coburgischer Kammerjunker, bis 1783 Minister, starb 1817) war ein heiterer Lebemann mit gesunden Sinnen und lebhafter Einbildungskraft, der seine zerstreuten Anschauungen in einer Art von Roman zusammenstellte, ohne Composition, aber mit Wärme und Leben. Das Buch kann heute kein großes Interesse mehr erregen, aber damals war es wichtig, denn es

zeigte den verkümmerten Zuständen gegenüber einen Lebensmuth, der zwar zuweilen muthwillig auf der Grenze des Schicklichen spielt, aber sie doch nicht überschreitet. — Forster (geb. 1754, gest. 1794) war eine viel feinere Natur. Die Wärme, mit der er in jenen Ansichten namentlich die Kunstschätze dem größern Publicum vergegenwärtigt, ist noch heute wohlthuend, und damals machte sie Epoche. Wie tief wir es beklagen müssen, daß unglückliche Zustände ihn Deutschland entfremdeten, erkennen wir auch aus seinem Briefwechsel, den seine Frau herausgegeben hat. In einem neuern Roman hat man die Mainzer Familienverhältnisse nicht gerade auf eine sehr geschickte Weise idealisirt; es waren doch sehr ungesunde Zustände, wie sehr man sich auch für die beiden Betheiligten, für Forster und Huber, interessiren mag. Der Letztere heirathete bekanntlich Forster's Witwe, mit der er schon eine Zeit lang zusammen gelebt hatte. Er ist selbst ein nicht unbedeutendes Talent, das nur leider früh auf falsche Wege gelenkt wurde. Seine Novelle: Weltsinn und Frömmigkeit, ist nicht ohne Interesse, obgleich die Krankhaftigkeit des Stoffs zu sehr die Reminiscenzen seines eigenen Lebens abspiegelt. —

Wenn man nun erwägt, daß Gefühl, Gemüth und Phantasie, kurz, das innere Leben, damals die einzigen productiven Kräfte der Gesellschaft waren, daß ihnen durch die schwankenden sittlichen Bestimmungen der wirklichen Welt weder eine Schranke, noch ein greifbarer Inhalt gewährt wurde, so wird man die neue Wendung der Lebensphilosophie wohl begreifen. Das höchste Lebensprincip, in welchem die Kantische Philosophie, wie die Dichterschule Goethe's und Schiller's, ihre Befriedigung fand, war die harmonische Ausbildung einer schönen Seele, die sich selbst genügte. Die Eingliederung des Einzelnen in ein organisches Ganze, die Uebereinstimmung mit den Sitten und Gesetzen seiner Nächsten wurden nicht als Zweck, sondern als Mittel betrachtet, und wenn das Mittel dem Zweck widersprach, so wurde es auch wohl als unnütz und schädlich bei Seite geworfen.

Zur Uebereinstimmung mit sich selbst war Freiheit von den dunklen Trieben der Natur, Freiheit von den willkürlichen Voraussetzungen der Gesellschaft nothwendig. Da Beides nur der Gebildete erreicht, so war das Streben nach Bildung das höchste Lebensmotiv des Menschen, der mit sich selbst übereinstimmen wollte. Der enge Kreis der Gebildeten sah, wie der Adel des Mittelalters, in den Gebildeten aller Nationen seine Glaubensbrüder, während dieser unsichtbare Orden mit den ungebildeten Schichten des eigenen Volks in keinem organischen Zusammenhang stand, sie vielmehr nur beachtete, um sich aus der Reflexion über sie ein neues Bildungsmoment anzueignen.

In den praktischen Lebensbeziehungen wird die Freiheit und Uebereinstimmung mit sich selbst nur bedingt erreicht; sie hört auf, sobald man

sein Leben an einen äußern Zweck verpfändet. Da nun die gegenstandlose Freiheit in sich selbst verkümmert, so kam es darauf an, eine Sphäre des Zwecks zu finden, in welcher der Geist bei sich selbst bleibt und doch producirt. Diese Sphäre fand die Kritik der Urtheilskraft in der Kunst, in dem Spiel des Ideals, das sich nach geistigen Gesetzen ohne alle Rücksicht auf äußere Bedingungen selbst bestimmt und sich daher als eine vollendete Harmonie darstellt Mit Jubel begrüßte der Dichterkreis von Weimar und Jena diese neue Entdeckung, und es wurde nun der Glaube aller Gebildeten, daß die einzig würdige Thätigkeit des Menschen, der mit sich selbst übereinstimmen wolle, die Kunst sei, und daß nur der Künstler die wahre Bestimmung des Menschen erfülle. Dies ist das Evangelium, welches der Wilhelm Meister zu verkündigen unternimmt. In dieser Beziehung war er nicht etwa die Vollendung einer vorher schon eingeschlagenen Richtung, sondern in Form und Inhalt eine ganz neue Schöpfung, die gegen alles Frühere den entschiedensten Contrast bildete, und Fr. Schlegel hatte nicht Unrecht, ihn im Allgemeinen als ebenbürtige Erscheinung neben die französische Revolution und die Wissenschaftslehre zu stellen.

Im engern Dichterkreise war man nicht ohne Gefühl für das Bedenkliche einer blos ästhetischen Bildung. Sehr lebhaft weist Schiller in seiner Schrift über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen (1795) auf diese Gefahr hin; eine Gefahr, die um so dringender bekämpft werden mußte, da die bessern Talente des Bürgerstandes im lebhaften Gefühl ihrer gedrückten Lage sich nach der harmonischen, von der Nothwendigkeit der bestimmten Arbeit befreiten Bildung des Adels sehnten. In einer damals sehr gelesenen Schrift über den Vergleich bürgerlicher und adeliger Sitten hatte Garve zu den Vorrechten des adeligen Jünglings auch die frühzeitige Competenz desselben zu dem Umgange mit der großen Welt angeführt; an diesen Punkt knüpft Schiller seine Entgegnung.

> So viel auf diesem Wege an Form zu gewinnen ist, so viel muß dadurch an Materie versäumt werden, und wenn man überlegt, wie viel leichter sich Form zu einem Inhalt, als Inhalt zu einer Form findet, so dürfte der Bürger den Edelmann um dieses Prärogativ nicht sehr beneiden. Wenn es freilich auch fernerhin bei der Einrichtung bleiben soll, daß der Bürgerliche arbeitet und der Adelige repräsentirt, so kann man kein passenderes Mittel wählen, als diesen Unterschied in der Erziehung; aber ich zweifle, ob der Adlige eine solche Trennung sich immer gefallen lassen wird. . .. Ueberhaupt ist es bedenklich, dem Geschmack seine völlige Ausbildung zu geben, ehe man den Verstand als reine Denkkraft geübt und den Kopf mit Begriffen bereichert hat. Denn, da der Geschmack nur immer auf die Behandlung und nicht auf die Sache sieht, so verliert sich da, wo er der alleinige Richter ist, aller Sachunterschied der Dinge. Man wird gleichgültig gegen die Realität und setzt endlich allen Werth in die Form und in die Er-

scheinung. Daher der Geist der Oberflächlichkeit und Frivolität, den man sehr oft bei solchen Ständen und in solchen Cirkeln herrschen sieht, die sich sonst nicht mit Unrecht der höchsten Verfeinerung rühmen .... Belletristische Willkürlichkeit im Denken ist etwas sehr Uebles und muß den Verstand verfinstern; aber eben diese Willkürlichkeit, auf Maximen des Willens angewandt, ist etwas Böses und muß unausbleiblich das Herz verderben. Und zu diesem gefahrvollen Extrem neigt die ästhetische Verfeinerung den Menschen, sobald er sich dem Schönheitsgefühle ausschließend anvertraut und den Geschmack zum unumschränkten Gesetzgeber seines Willens macht .... Der Geschmack arbeitet ohne Unterlaß daran, das Band zwischen der Vernunft und den Sinnen immer inniger zu machen .... Dafür, daß bei dem ästhetisch verfeinerten Menschen die Einbildungskraft auch in ihrem freien Spiele sich nach Gesetzen richtet, und daß der Sinn sich gefallen läßt, nicht ohne Beistimmung der Vernunft zu genießen, wird von der Vernunft gar leicht der Gegendienst verlangt, in dem Ernst ihrer Gesetzgebung sich nach dem Interesse der Einbildungskraft zu richten und nicht ohne Beistimmung der sinnlichen Triebe dem Willen zu gebieten. Die sittliche Verbindlichkeit des Willens, die doch ganz ohne alle Bedingung gilt, wird unvermerkt als ein Contract angesehen, der den einen Theil nur so lange bindet, als der andere ihn erfüllt. Die zufällige Zusammenstimmung der Pflicht mit der Neigung wird endlich als nothwendige Bedingung festgesetzt, und so die Sittlichkeit in ihren Quellen vergiftet. —

Das Gefühl dieser Gefahr war also vorhanden, aber es war nicht mächtig genug, dem leitenden Streben nach allgemeiner Bildung Schranken zu setzen; und der kräftigste Ausdruck dieses Bildungstriebs ist eben der Wilhelm Meister.

In seiner Entstehung, in seiner Haltung, wie in seiner Wirkung muß man diesen Roman mit dem Faust in Parallele stellen. Goethe begann ihn ums Jahr 1777, als seine eigenen Verhältnisse in Weimar sich einigermaßen geklärt hatten. Die Erinnerungen an die unbefangene Zeit seiner Jugendträume und Thorheiten, die nun wie ein Mährchen hinter ihm lagen, krystallisirten sich zu den Bildern des Puppenspiels, von denen der Uebergang zum wirklichen Theater leicht war. Was sich dann in seinen weitern Erfahrungen Bemerkenswerthes ereignete, wurde mehr oder minder lässig in diesen Rahmen verwebt: die typischen Figuren der Gesellschaft, seine Ideen, seine Reflexionen über die Kunst und das Leben u. s. w. So wuchs das Werk mosaikartig an, die italienische Reise kam ihm nicht zu Gute, und es blieb auch nach Vollendung derselben liegen, bis äußerliche Veranlassungen den Dichter anregten, es wieder aufzunehmen. Vor dem Abschluß trat der enge Bund mit Schiller ein, dessen Einfluß sich für die letzte Vollendung sehr segensreich erwies. So wurden die Lehrjahre zu Ende 1796 fertig; die Arbeit hatte volle zwanzig Jahre gedauert. Aber

damit war es nicht genug Der Dichter fühlte noch immer die Unfertigkeit der Bildung, zu der er seinen Helden geführt hatte. An die „Lehrjahre“ schlossen sich die „Wanderjahre“ an, die in ihrer Zusammenstellung einen ganz symbolischen Charakter haben. Es kam Goethe nicht mehr darauf an, ob die äußern Bestandtheile, die ungefähr in die Richtung seines Werks einschlugen, in einem innern Zusammenhang standen oder nicht. Bei der letzten Redaction klebte er die Papiere, die irgend passen wollten, beliebig zusammen, und so entstand die letzte Hälfte des Werks, die keinen Abschluß fand und ihn auch nicht finden konnte.

So gehen diese beiden Werke neben einander her und begleiten den Dichter durch sein ganzes Leben. Was zur idealen Welt gehörte, fand im Faust, was sich auf die reale bezog, im Meister seine Stelle. Bekanntlich sollten ursprünglich auch die Wahlverwandtschaften in die Wanderjahre aufgenommen werden; ein glückliches Schicksal, welches den Dichter diesmal wider Gewohnheit zur raschen Vollendung trieb, bewahrte sie vor dieser Verkümmerung.

Die nähern Freunde Goethe's, Schiller, Humboldt, Körner, Friedrich Schlegel ꝛc., sodann in der Ferne Rahel und ihre Gleichgestimmten, fanden, daß jede Spur des Aneinanderschweißens völlig verwischt sei, und daß der Roman in seiner innern Harmonie und Vollendung dastehe wie ein Kunstwerk aus Erz gegossen. Der aufmerksame Leser wird nun wohl diesem Urtheil nur bedingt beipflichten. Schon in dem einfachen Zusammenhang der Geschichte finden sich zahlreiche Widersprüche. Schiller hat seinen Freund auf einige derselben aufmerksam gemacht, die in der That glücklich entfernt sind; allein es ist noch so Manches stehen geblieben. Daß trotzdem so viel anscheinende und wirkliche Einheit in dem Werke herrscht, liegt in der Eigenthümlichkeit der Composition.

Um diese klar zu machen, erlaube man uns die Herbeiziehung eines andern Kunstgebiets. In der Malerei kommt es einem Theil der Künstler darauf an, den Gegenstand, den sie darstellen wollen, so zu beleuchten, daß er auf eine ideale Weise dem Zuschauer deutlich wird. Was sie von Kunst in dem Gemälde anwenden, dient nur dazu, dem Gegenstande gerecht zu werden. — Es giebt aber eine andere Gattung der Malerei, der es auf den anmuthigen Wechsel von Farbe und Stimmung ankommt, und die diesem sinnlichen Eindruck zu Liebe ihre Gegenstände erfindet, verarbeitet, allenfalls auch zerstört. Es sind nicht schlechte Künstler, die nach dieser Richtung gearbeitet haben; wir rechnen den bei weitem größern Theil der Niederländer und Spanier dazu.

Der Wilhelm Meister gehört seiner Composition nach dieser sinnlichen Schule an. Er ist nicht organisch aus dem Charakter, der Situation oder dem sittlichen Problem aufgewachsen, sondern nach dem Bedürfniß der

Farbe und Stimmung zusammengesetzt. Daraus erklären sich manche Schwächen in Beziehung auf den psychologischen und sittlichen Gehalt, aber auch manche Vorzüge; daraus erklärt sich, daß trotz der zersplitterten Arbeit von zwanzig Jahren, in denen die Gemüthsbildung des Dichters die mannigfaltigsten Metamorphosen durchmachte, dennoch eine Art von künstlerischer Einheit hervorgehen konnte. Diese Methode des Schaffens war damals auch die Methode der Kritik. Man vergleiche, was Schiller, Humboldt, Schlegel dafür sagen, und was Novalis dagegen einwendet. Es ist nicht die Wahrheit und innere Idealität, die angefochten oder vertheidigt wird, sondern die künstlerische Schönheit, die wohlthuende Harmonie und die wohlthuenden Contraste in Farbe und Stimmung: mit einem Wort, die Kunst, der das Gesetz des Lebens dienen soll.

Und hier wird niemals genug zum Lobe des Wilhelm Meister gesagt werden können. Es giebt in Deutschland kein Werk, das ihm an äußerer Schönheit an die Seite zu stellen wäre. Der spätere deutsche Roman ist keinen Schritt über ihn hinaus gegangen; er hat sich damit begnügt, ihm nachzustammeln. Um die Reinheit und den Adel der Sprache zu würdigen, stelle man ein beliebiges Werk jener Jahre daneben; der Abstand ist ungeheuer. Wer sich aus dem Wilhelm Meister ein Bild von der Bildung der damaligen Zeit machen wollte, würde dieser viel zu sehr schmeicheln. Die gegebenen Bildungselemente sind durchaus idealisirt, in eine höhere poetische Region erhoben. Philine sagt einmal von einem Fremden, in welchem alle Welt einen Bekannten herauszuerkennen glaubt, er sehe eben nicht aus wie Hans oder Kunz, sondern wie ein Mensch. Dasselbe kann man von den meisten Figuren des Romans sagen. Wer glaubt nicht einmal einer Philine, einem Serlo, einer Madame Melina, einer Barbara begegnet zu sein? Und doch sind es reine Schöpfungen des Dichters, in welchen die im Leben zerstreuten Elemente durch einen wunderbaren Spiegel, durch eine Kunst, wie sie sonst nur die Griechen kennen, von ihren Zufälligkeiten befreit und in ihrer idealen Reinheit dargestellt sind; sie sind Typen und doch durchaus individuell. Ihr Licht empfangen sie durch die klare leuchtende Sinnlichkeit, die mit den allerbescheidensten Mitteln der Phantasie ein so bestimmtes Verständniß eröffnet, daß man glaubt, der Dichter habe eine ausführliche Beschreibung gegeben, während er doch nur der Einbildungskraft eine so bestimmte Richtung giebt, daß sie sein Werk selbstständig ergänzt. Jeder einzelne Zug trägt das Gepräge einer Meisterhand; jeder einzelne Zug erinnert an das zierliche in der griechischen Kunst erworbene schöne Maß. Der Roman ist ein Verschönerungsspiegel, in dem jede Gestalt nur ihre reizenden Seiten widerstrahlt. Der Dichter wagt sich in die allerbedenklichsten Sphären. Er giebt uns die Ausbrüche der wildesten Sinnlichkeit, er führt uns auch in das Entsetzliche ein, aber niemals werden

wir beleidigt, nie unheimlich berührt. Einen Schritt weiter, und wir wären im Schmutz.

Man denke sich z. B. die Nachgeschichte der Philine, die Vorgeschichte der Marianne. Aber diese Nebengedanken dürfen wir nicht dem Dichter zur Last legen, der unbefangen schuf, ohne zu zergliedern. Uns fällt so etwas immer ein, weil wir überall nach Wahrheit streben, der Dichter aber wollte uns nur die Schönheit zeigen; wir gehen darauf aus, das Wesen zu ergreifen, der Dichter blieb bei der Erscheinung stehen. Dies ist die ungeheure Kluft, welche den Wilhelm Meister von unserer Bildung trennt; und das möge man nicht vergessen, wenn man die Kritik Pustkuchen's aus dem Jahre 1822 richtig würdigen will. Dieser rohe, täppische Gesell griff mit so plumpen Händen in die zarten Gebilde der Goethe'schen Poesie, daß wir unwillig zusammenschaudern; aber er that es in einer Zeit, wo die Noth das deutsche Volk bereits beten gelehrt, wo man erkannt hatte, daß die Poesie des Scheins nicht das richtige Bildungsmittel gewesen war. Wenn man im Wilhelm Meister anfängt zu analysiren, so wird man begreifen, daß das poetische Princip dieses Romans nicht mehr das unsere sein kann. Das damalige Geschlecht, an Analyse noch nicht gewöhnt, überließ sich mit Vertrauen den leitenden Händen des Dichters: die liebenswürdige Unbefangenheit des Tons, die hohe Bildung des Urtheils und die schöne saftige Farbe schmeichelten sich der Einbildungskraft ein. Die Menschen in jenem Zauberkreise haben ebensowenig ein Schicksal oder eine Geschichte, als sie eine sittliche Bestimmtheit haben; aber dieses Schicksal wird durch ein reizendes dämonisches Spiel des Zufalls ersetzt, durch eine anmuthige Verknüpfung des Grundlosen und des Wesentlichen, die uns überrascht, bezaubert und täuscht. Die Figuren des Romans bewegen sich inmitten der sonderbarsten Verwickelungen mit einer Freiheit und Anmuth, die auch das Unschickliche verbirgt und die uns ganz vergessen läßt, wie unterwühlt die Fundamente sind, auf denen die Gesellschaft ruht. Der Held des Romans, unfertig und inhaltlos wie er ist, bringt den Erscheinungen ein ehrliches Zutrauen, ein warmes Herz und eine offene Empfänglichkeit entgegen, und in der Künstlerwelt wie in der guten Gesellschaft eröffnet sich ihm eine zierliche Bilderreihe, in der es nicht musterhaft, aber heiter und lebendig zugeht. Den Humor, der ohne stark aufgetragene Farben nicht denkbar ist, ersetzt der Dichter durch eine gelinde wohlwollende Ironie, welche den romantischen Inhalt auflöst und uns zur reinsten Sphäre der Bildung erhebt. Die Ahnung einer tiefern Poesie des Lebens dämmert aus einigen dunkeln Gestalten, wenn auch nur räthselhaft, in diese Welt des Scheins, und eine Reihe bedeutender Persönlichkeiten sehen wir geschäftig, auf bald zweckmäßige, bald unzweckmäßige Weise den fehlenden idealen Gehalt des Lebens nothdürftig herzustellen.

Wie in kurzer Zeit die innere Bildung des Dichters sich umgewandelt hatte, zeigt am deutlichsten der Vergleich des Wilhelm Meister mit dem Werther. Beide Romane gehen auf die Herstellung dessen aus, was der damaligen Richtung des Geistes als die Hauptsache erschien, auf die Uebereinstimmung einer schönen individuellen Natur mit sich selbst; aber sie suchen dieses Ideal auf dem umgekehrten Wege: Werther durch die Einkehr in sein eigenes Gemüth, Meister durch das Heraustreten aus sich selbst; Werther durch die Natur, Meister durch die Kunst; Werther durch die Leidenschaft, Meister durch die Entsagung. Werther sucht die Einheit seines Gemüths in der Flucht aus den Schranken der Gesellschaft, die ihn in letzter Consequenz zum Selbstmord treibt, Meister in der Unterwerfung unter die Formen der Gesellschaft, die ihn zu einer glänzenden Stellung, aber auch zur vollendeten Unfreiheit führt.

Die veränderte Tendenz zeigt sich sogleich in dem Verhältniß des Dichters zu seinem Helden. Man hat die Schwächen Wilhelm's überall sehr richtig herausgefühlt, man hat sie sogar übertrieben, denn es liegt in der Natur eines Romancharakters, daß er immer geneigt ist, sich zu verwickeln, nie die Kraft hat, die geschürzten Knoten wieder zu lösen, und sich daher unaufhörlich dem Zufall in die Hände giebt. Aber fast allgemein hat man übersehen, daß ihn der Dichter ironisch behandelt. Ganz anders war es im Werther. Der erste Theil dieses wundervollen Gedichts war die Geschichte des Dichters selbst. Den unglücklichen Ausgang des zweiten Theils ersparte er sich zwar durch eine edle und kräftige Bekämpfung seiner Leidenschaft, aber in der Darstellung ist er durchaus ehrlich und hingerissen. Seine Phantasie malt ihm die Möglichkeit einer folgerichtigen Entwickelung aus, die in der Dichtung, wo die zufälligen Nebenumstände verschwinden, zur tragischen Nothwendigkeit wird. Im Meister schildert er auch die Geschichte seines eigenen Denkens und Empfindens, aber die Geschichte, von der er durch eine tiefe Kluft getrennt war. Unendlich liebenswürdig ist diese Schalkhaftigkeit in der Darstellung des Verhältnisses zwischen Wilhelm und Philine, einem der reizendsten Gemälde, welche die sinnliche Poesie hervorgebracht. Häßlich und unwahr dagegen erscheint die Ironie bei dem Tode Aureliens. Wilhelm nimmt sich vor, dem Verführer seiner Freundin ins Gewissen zu reden; der Dichter drückt seinen Spott über dieses Vorhaben dadurch aus, daß er ihn seine Strafpredigt auffsetzen und memoriren läßt. Nun tritt ihm der Verführer entgegen, behandelt den Tod seiner ehemaligen Geliebten wider Erwarten als eine Bagatelle; und anstatt dadurch zu heftigerer Erbitterung gereizt zu werden und seine Strafpredigt, gleichviel ob verdient oder unverdient, zu schärfen, geräth Wilhelm in Verwirrung und schämt sich zu Tode. Der leichtfertige Edelmann imponirt dem ehrlichen Bürger. Das ursprüngliche Gefühl Meister's war rich-

tiger, als seine Reflexion. Mit den Lydien und Theresen mochte sich der Baron Lothario ins Reine stellen; vor einem edlern und stärkern Gemüth hätte seine vornehme Art, Gefühle und Beziehungen obenhin zu behandeln, nicht Stich gehalten.

Diese Unsicherheit in den Gefühlen, diese verschämte Schüchternheit des Gewissens giebt uns zugleich den Leitfaden, durch welchen wir den Zusammenhang zwischen den Reflexionen über Hamlet, den Schilderungen des Schauspielerlebens und dem ernstern Theile des Romans herstellen. Hamlet ist der Schlüssel zum Charakter des Helden und die Bande Melina's der Schlüssel zum Verständniß der adeligen Welt. Da der Roman ein Gesammtgemälde der deutschen Gesellschaft sein soll, so ist die Kritik über Hamlet der Mittelpunkt desselben.

Goethe hatte von frühester Jugend auf jenes andächtige Interesse fürs Theater gehegt, welches wir bei den meisten unserer bildungsbedürftigen Dichter wieder antreffen. Um von der künstlerischen Bestimmung des Schauspielers einen höhern Begriff zu geben, war die Zerlegung eines Meisterwerks, zu welchem die Nation, obgleich sie es nicht verstand, sich durch einen wunderbaren Zauber hingezogen fühlte, das zweckmäßigste Hülfsmittel. In der Kritik hat Goethe durch die Auslegung des Hamlet einen ebenso wichtigen Schritt vorwäts gethan, als Lessing in seiner Dramaturgie, denn er zeigte, wie man mit kühner und sicherer Hand aus dem Labyrinth verworrener Eindrücke das Wesentliche und Bedeutende herausgreifen müsse. Allein der Inhalt des Stücks wurde ihm, ohne daß er daran dachte, wichtiger, als sein künstlerischer Zusammenhang. Hamlet hatte nach allseitiger freier Ausbildung gestrebt, er hatte seine Reflexion vollkommen frei gemacht, aber dadurch war sein Wille bestimmungslos geworden, und als ihn nun ein gewaltiges Schicksal zur That aufrief, erlag er der Größe seiner Bestimmung. Wilhelm Meister und sein Dichter erkannten in sich selbst die nämliche Geistesrichtung, wenn ihnen auch das Schicksal eine ähnliche Katastrophe ersparte. Es war die Geistesrichtung der gesammten Nation, es war das Schicksal des deutschen Volks; nur daß ein Volk ein längeres Leben und eine dauerhaftere Natur hat, daß es, was das Individuum vernichten muß, durch allmälige Entwickelung überwinden kann. Wenn die spätere Barbarei der deutschen Literatur, welche das griechische Maß der Schönheit aufgab, um die Lebensbeziehungen zur Wirklichkeit wiederzufinden, einer Rechtfertigung bedarf, so liegt diese in Wilhelm Meister.

Der Roman strebt in seiner Darstellung der deutschen Gesellschaft nach einer gewissen Allseitigkeit. Von den spätern Versuchen der Romantiker unterscheidet er sich dadurch, daß er nicht ins Reich der Chimairen flüchtet, sondern das wirkliche Leben poetisirt. Nun vermissen wir aber

unter den Classen, die er darstellt, zunächst das wichtigste Moment des deutschen Volkslebens, das Bürgerthum. Werner, der Repräsentant desselben, ist ein armseliges Zerrbild. Die Arbeit, die sich einem bestimmten Zweck hingiebt und diesem Zweck alle Kräfte opfert, erscheint als ein Widerspruch gegen das Ideal, weil sie ein Widerspruch gegen die Freiheit und die Allseitigkeit des Bildungstriebs ist. Nur der Adel, nur die Classe der Genießenden, die ihre Freiheit an keinen bestimmten Beruf verpfändet, hat Theil an der Poesie des Lebens. Die bürgerlichen Dichter hatten sich den allgemein sittlichen Vorstellungen angeschlossen, und selbst wo sie polemisch verfuhren, diese Beziehung nie aus den Augen gesetzt. Der vornehmen Welt, die sich nun der Poesie annahm, war damit nicht gedient, sie wollte leicht, lebhaft, aber auf eine bequeme Weise angeregt sein. Die einzelne Stimmung ging ihr über die künstlerische Totalität, das Gesetz des Schicklichen über den sittlichen Ernst, das Interesse über die Leidenschaft. Die neue Dichtung zeigt ein Herausstreben des bürgerlichen Lebens aus seiner Sphäre, das allen Halt unserer Gesellschaft zu zerstören droht. Der Stand, welcher die feste Grundlage der Gesellschaft bilden muß, hat den Glauben an sich verloren, und sobald wir uns dem Zauber der Darstellung entreißen, so macht das drückende Gefühl der Unfertigkeit, das sich nach einer Ergänzung sehnt, ohne zu ahnen, woher sie kommen soll, und das sich daher blind dem abenteuerlichen Zufall überläßt, einen höchst peinlichen Eindruck. Es ist nicht allein die Zwecklosigkeit seiner Beschäftigungen, nicht blos der unstäte Dilettantismus des Lebens, was uns bei Wilhelm verletzt, sondern vor allen Dingen die Leichtfertigkeit seines Verhältnisses zur Grundlage aller sittlichen Entwickelung, zur Familie. Die völlige Lösung von dem Kreise, zu dem er gehört, von den Pflichten, die ihm um so ernster erscheinen müssen,da er nach dem Tode seines Vaters das Haupt der Familie ist, das alles wird uns zwar durch den Firniß der bunten Abenteuer versteckt, aber um so mehr verletzt es uns, sobald wir näher nachdenken.

Und dies Verhältniß wird uns, wenn auch nur mittelbar, als die Norm für den strebsamen Bürger, der die wahre Bildung sucht, dargestellt. — Nun war die Abwendung der Poesie von dem beschränkten Bezirk des bürgerlichen Lebens für den Augenblick nicht zu vermeiden: das zeigt uns Anton Reiser, Bahrdt, Stilling u. s. w.; der pietistischen Verkümmerung des Volks mußte die Aristokratie als ein glänzendes Ideal erscheinen, in dem sich das Leben der Nation in seiner reichsten Fülle zusammendrängt.

Aber ein Unglück für unsere Dichtung war es, daß der Adel, wie er sich in der „guten Gesellschaft" krystallisirte, ihr so gar keinen Inhalt entgegenbrachte, gar kein nationales Leben, gar keine festen sittlichen Ueberlieferungen. Die ideale Welt, welche sich im Meister dem Bürgerthum

entgegenstellt, eröffnet uns keine sehr erbaulichen Aussichten. Der Schein und die mit ihm verbundene Lüge ist fast zur zweiten Natur geworden. Keine Spur von den höhern Interessen, die den Adel anderer Nationen wenigstens für Augenblicke über den gemeinen Haufen erheben: das Vaterland und die großen Weltverhältnisse schauen kaum wie im Traum in dies unlustige Privatleben hinein; man denkt daran, sich Landbesitz in Amerika zu erwerben, um nöthigenfalls den drohenden Ereignissen zu entfliehen. Alles Dichten und Trachten geht darauf aus, eine spielende Beschäftigung zu finden, um dem drückenden Gefühl der Langeweile zu entgehen. Was aber am meisten befremdet, ist die vollständige Abwesenheit aller stärkern Leidenschaft. Eigenheiten, Grillen, Neigungen und kleine Interessen finden wir in Menge; auch Wohlwollen und Humanität; daß aber einmal ein Mensch aus sich herausginge und von einem gewaltigen Drange ergriffen sich selbst und die Umstände vergäße, davon zeigt sich keine Spur. Das Blut des Lebens pulsirt träge, die Nerven sind abgespannt. Wenn bei historischen Völkern selbst in der Depravation die höchste Schicht der Gesellschaft zuweilen eine außerordentliche Gewalt der Leidenschaft entwickelt, die noch in ihrer Krankhaftigkeit reizend ist, so scheint hier die Erwägung der Rücksichten, die Reflexion und Entsagung den Gedanken abzublassen, noch ehe er ans Licht der Welt tritt.

> Das ganze Buch ist ein Gewächs, um den Kern herum gewachsen: o wie sonderbar ist es, daß dem Menschen nicht allein so manches Unmögliche, sondern sogar auch manches Mögliche versagt ist! .... Mit einem Zauberschlage hat Goethe die ganze Prosa dieses infamen kleinen Lebens festgehalten und uns noch anständig genug vorgehalten ...... Am Theater mußte er, an Kunst und auch an Schwindelei den Bürger verweisen, der sein Elend fühlte und sich nicht mit Werther tödten wollte. Den Adel, der den Andern als Arena vorschwebt, wo sie hinwollen, zeigt er beiläufig gut und schlecht, wie es fällt u. s. w. (Rahel 1804.)

Die Unwahrheit dieser Auffassung, die man bei der geistreichen Berliner Jüdin wohl begreifen kann, und die dem Dichter selbst nicht fern lag, hat dieser nach kurzer Frist am schlagendsten in Hermann und Dorothee nachgewiesen.

Es wäre ein Irrthum, wenn man in dem Adel des Wilhelm Meister das Bild des ächten deutschen Adels suchen wollte. Diesen konnte Goethe nicht schildern, weil er ihn nicht kannte. Frau von Stein und ihren Mann, Frau von Kalb und ihren Mann, verschiedene Herzoge und Herzoginnen hatte er auf's gründlichste durchschaut; der wahre Adel der deutschen Nation dagegen, die Stein, York, Gneisenau u. s. w., trat erst hervor, als das Vaterland sich wiederfand. In diesem ächten Adel war viel Brutalität und Vorurtheil, aber es war doch wirklicher Inhalt und innere

Uebereinstimmung in ihm, und diese ist in dem ästhetisirenden Adel des Wilhelm Meister nicht zu finden.

Man male sich einmal die Zustände näher aus. Der Graf und die „gnädigen Damen“ reden die Schauspieler in der dritten Person an; sie lassen sich von ihnen die Hand küssen. Wilhelm, der ihrer Ansicht nach mit zur Bande gehört, wird als schöner junger Mann in das Boudoir der Gräfin bestellt, um ihr in dem Schlafrock ihres Gemahls allerlei Liebkosungen zu erzeigen, Lothario, ihr Bruder, das Ideal eines ächten Edelmanns, kennt das Verhältniß und giebt ihm die andere Schwester zur Frau. Friedrich, der andere Bruder, dient bei Philinen, die seiner Schwester die Hand küßt und ihr die Schuhe zuknöpft, als Friseur, muß ihre Liebhaber bedienen, wird zuweilen von ihnen geohrfeigt und soll einmal öffentlich ausgepeitscht werden. Seine Familie läßt sich diese Streiche ruhig gefallen; sie hat auch nichts dagegen, als er Philine später heirathet. Jarno, der Officier und Weltmann, heirathet die abgelegte Maitresse seines Freundes. Die Mißheirathen erscheinen als Regel. Nathalie und Therese wetteifern um die Hand des Bürgerlichen. Dieser wird von seinen Lehrjahren freigesprochen, als er seinen unehelichen Sohn wiederfindet. Ist denn Felix sein Sohn? Die geheime Gesellschaft versichert es, aber ohne ihre Quelle anzugeben, und daß noch andere Ansprüche auf ihn gemacht werden, zeigt der Brief des jungen Norberg. (Bd. 17, S. 244.)

Das alles sind so wunderliche Verhältnisse, daß wir sie nur aus dem fragmentarischen Schaffen Goethe's erklären können: er vergaß alle Augenblicke seine Voraussetzungen. Als Meister auf das Schloß des Lothario kommt, hat er im Anfang wenig Gelegenheit, mit diesem zu verkehren: trotzdem erzählt er zwei Seiten darauf, jetzt erst habe er wahre Bildung angetroffen, jetzt erst seine Ideale lebendig vor sich gesehen. Goethe hätte gewiß nicht verfehlt, diese versprochenen Ideale auch wirklich zu schildern, aber er hat es in der Eile vergessen, und Schiller hat ihn nicht darauf aufmerksam gemacht. So kommt es nun, daß uns die einseitigen Figuren des Adels, der Graf und die Gräfin, der Baron und die Baronesse, Jarno &c. in lebendigster sinnlicher Klarheit gegenwärtig werden, während wir von den beiden idealen Charakteren, Lothario und Nathalie, nur ein blasses Schattenbild erhalten. Darum bleibt auch in ihrer Beziehung zu Wilhelm etwas Unklares. Dieser ist bis jetzt von tugendhaften Intriganten willenlos im Kreise herumgeführt; er ist ein Lebensvirtuose geworden, und es dämmert nun in ihm auf, daß er auch nach Selbstbestimmung zu streben habe; allein es gelingt ihm nicht, sich frei zu machen: er wird glücklich, aber er läßt sich sein Glück schenken. In den Verhältnissen, die sich aus dem Umgang des strebsamen Bürgers mit den vornehmen Leuten entwickeln, ist kein einziges, das uns mit dem warmen Gefühle der Wahr-

heit durchdränge. Ganz in den Kreis dieser dilettantischen Lebensvirtuosität gehört die geheime Verbindung, die eine Ironie auf sich selbst ist: denn sie wendet die abenteuerlichsten Mittel auf, um der individuellen Natur nachzuhelfen, d. h. um Alles geschehen zu lassen, wie es eben geschieht. Daß der intrigante Abbé und sein geheimnißvoller Zwillingsbruder an diesem Possenspiel Gefallen finden, mögen wir begreifen; was aber Jarno und Lothario dabei zu suchen haben, ist uns unverständlich. Nun wendet der Dichter zwar gleichfalls die Ironie an*), aber gerade die abgeschmacktesten Possen, die Aufnahme Wilhelm's in den Orden und die Exequien Mignon's, erzählt er mit einer gewissen Rührung. Bei den damaligen Dichtern wurde der hellste und entschiedenste Verstand durch ihre Beziehung zum Freimaureroden verwirrt. Die wahre Bildung erfüllt sich im Markt des wirklichen Lebens: damals aber glaubte man die Humanität zu verbreiten, indem man die humane Gesellschaft von der menschlichen Gesellschaft isolirte.

Wir nannten die Exequien Mignon's eine Abgeschmacktheit, weil sie der komödienhafte Ausgang einer jener wunderbaren Gestalten sind, in denen die tiefste Poesie uns ihre Mysterien erschließt. Nur in dieser dunklern Partie des Romans zeigt sich jene Gluth der Empfindung, die wir in den übrigen vergebens suchen; aber es ist das Fieber der Krankheit, die Gluth des Wahnsinns, wie lieblich sich auch über sein grauenvolles Antlitz der duftige Schleier der Poesie breitet. Sehr wichtig ist für den Standpunkt der Romantik, was Novalis über den Roman sagt.

> Goethe ist ganz praktischer Dichter, er ist in seinen Werken, was der Engländer in seinen Waaren ist, höchst einfach, nett, bequem und dauerhaft. Er hat wie die Engländer einen natürlich ökonomischen und einen durch Verstand erworbenen edlen Geschmack. In seinen physikalischen Studien wird es recht klar, daß es seine Neigung ist, eher etwas Unbedeutendes ganz fertig zu machen, ihm die höchste Politur und Bequemlichkeit zu geben, als eine Welt anzufangen und etwas zu thun, wovon man voraus wissen kann, daß man es nicht vollkommen ausführen wird. — W. Meister's Lehrjahre sind durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht zu Grunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare. Das Buch handelt blos von gewöhnlichen Dingen, die Natur und der Mysticismus sind ganz vergessen. Es ist eine poetisirte bürgerliche und häusliche Geschichte, das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs. — W. Meister ist eigentlich ein Candide, gegen die Poesie gerichtet; das Buch ist undichterisch in einem hohen Grade, was den Geist betrifft, so poetisch auch die Darstellung ist . . . Die Musen

*) Man vergleiche Jarno's Geständnisse, Bd. 17, S. 328.

werden zu Komödiantinnen gemacht, und die Poesie selbst spielt beinahe eine Rolle, wie in einer Farce.... Die ökonomische Natur ist endlich die wahre, übrig bleibende. (5. Ausgabe, Bd. 2, S. 181 u. f. f.). —

Man lasse sich durch die anscheinende Härte dieser Vorwürfe nicht irre führen: es war bei Novalis die Reaction gegen das eigene Gefühl, gegen den übermächtigen Eindruck des Gedichts, das ihm als sein künstlerisches Evangelium erschien. Wie richtig übrigens seine Divination war, haben die Wanderjahre gezeigt. Hier werden wir der poetischen Welt ganz entrückt. Was sich in dem eigentlichen Roman in freier Lebenslust bewegt hatte, muß hier wirken und schaffen; die unbeschäftigten Edelleute beaufsichtigen Fabriken und Wirthschaften, Meister wird Chirurg, selbst Philine und Lydie werden vom Drang der Arbeitsamkeit ergriffen, sie schneidern und nähen. Der Geist des Bürgerthums zwingt die schönen Seelen in seinen Dienst, und an die Stelle der harmonischen Ausbildung tritt die einseitige Fertigkeit des Talents, weil Alles, was lebt, für den Nutzen des Ganzen wirken soll. So seltsam und überraschend diese Umgestaltung der poetischen Welt auf den ersten Anblick erscheinen muß, so war sie doch im Meister selbst schon angedeutet: die Poesie war wie jenes hektische Roth behandelt, dessen unendlich rührender, unendlich anziehender Anblick den Tod verbirgt. Mignon und der Harfenspieler mußten sterben, das war ihre einzige Aufgabe in dieser geordneten Welt: die Wanderschaft streift den letzten Hauch des Poetischen ab. Wie schade, daß auch diese Umkehr nur aus der Reflexion hervorging, nicht aus der unmittelbaren lebendigen Anschauung, und daß daher das wiederhergestellte Bürgerthum kein natürliches war.

Kein Dichter hätte es vermocht, die Arbeit des deutschen Volks in ihrem Wesen und ihren Erscheinungen mit einer so sinnlichen, charakteristischen Wahrheit darzustellen, als Goethe. Der Dichter, an eine blos geistige Arbeit gewöhnt und von den realen Bedingungen des Lebens in der Regel nur unangenehm berührt, übersieht leicht das Bedeutende und Anmuthige, das in jeder das Leben ausfüllenden und die Talente anregenden Beschäftigung liegt. Goethe hatte auch für diese Beziehungen des Lebens ein sehr scharfes Auge, er kannte die Arbeit und wußte sie zu schätzen, denn sie war ihm nicht blos in der allgemeinen Betrachtung, sondern in der individualisirten Vorstellung gegenwärtig. Einzelne Beschreibungen in den Wanderjahren gehören zu dem Vollendetsten, was in dieser Beziehung geleistet worden ist. Allein die Arbeit erscheint doch wie ein Triebrad, das die Individualitäten zu blosen Theilen herabsetzt. Das wahrhaft Menschliche, das individuelle Leben ist verloren gegangen. Der Einzelne macht nicht, wie es in dem wahren Handwerk geschieht, in der

Arbeit selbst und in dem Umgang mit seinen Genossen mit Freude und Behagen seine eigene Persönlichkeit geltend, sondern er giebt sie um der Arbeit willen auf, er betrachtet sich als einen Entsagenden. Das ist nicht das gesunde Verhältniß des Menschen zu seinem Beruf; er soll sich ihm nicht als eine Maschine fügen, sondern er soll sich in der ganzen Kraft seines Gemüths, seiner Eigenthümlichkeiten, ja seiner Launen dabei bethätigen. Hier rächte sich nun der Dilettantismus des Lebens, dem unsere Kunst bei ihrem ersten Aufblühen zu einseitig gehuldigt. In jedem beliebigen englischen Roman finden wir die einzelnen Personen nicht als Menschen an sich, sondern in ihrer bestimmten Stellung zum Leben charakterisirt, die uns im Einzelnen vorgeführt und verständlich gemacht wird. Selbst die Possen und Ausgelassenheiten, welche die Gewohnheiten eines jeden bestimmten Lebenskreises mit sich bringen, gehören zur idealen Darstellung solcher Figuren. Wenn Goethe dagegen in seiner frühern Periode seinen Helden die Bestimmtheit der Arbeit nahm, so unterwarf er in der spätern ihr ganzes Sein dem Gedanken der Arbeit, und darin zeigte er allerdings einige Verwandtschaft mit dem Socialismus, die man ihm im Uebrigen nur angedichtet hat.

Es kam dazu noch die allgemeine Abwendung der deutschen Poesie von dem Individuellen und Realen ins Symbolische. Man interessirte sich bei den Gegenständen nicht für das, was sie waren, sondern für das, was sie bedeuteten. Aber die Poesie ist überall unfähig, allgemeine Gedanken ohne realistische Grundlage, ohne individuelle Ausführung darzustellen. Man erinnere sich z. B. an die Beschreibung der pädagogischen Provinz in den Wanderjahren. Die Gedanken, die den darin ausgesprochenen Symbolen zu Grunde liegen, sind durchweg bedeutend, wahr und tief; aber man stelle sich die symbolischen Gebräuche, die als Ideen vortrefflich sind, in einer wirklichen plastischen Ausführung vor, so wird man sich wie in einem Tollhause vorkommen. Wie unglücklich müßten die Kinder werden, die ihre Erzieher wirklich dazu anhalten, in stiller Betrachtung bald nach oben, bald nach unten zu blicken und sich symbolisch an die Beziehung des Menschen zur Erde und zum Himmel zu erinnern.

Wenn das wirkliche Leben in diesem Roman gewissermaßen wie eine Massenbewegung aussieht, in deren Triebrad der Einzelne untergeht, so stechen dagegen die episodischen Novellen, die zum großen Theil noch der frühern Zeit angehören und in denen das individuellste Leben in seiner höchsten Excentricität gefeiert wird, auf eine wunderliche Weise ab. Die Personen dieser Novellen werden in jenes wunderbar anmuthige, dämonische Schicksal verflochten, das Goethe so schön zu schildern wußte, aber sie setzen diesem Schicksal keine innere Bestimmtheit entgegen, die uns in menschlichem Sinn verständlich würde. Es sind launenhafte Geschöpfe, deren arabeskenartige

Bewegungen uns anziehen, denen wir aber keine innere Theilnahme schenken können. Diese Excentricität gipfelt in der Figur der Makarie, jener schönen Seele, deren innerer Organismus so in das Planetensystem verflochten ist, daß ein dilettantischer Astronom daraus die überraschendsten Berechnungen herzuleiten vermag. So verflüchtigt sich hier durch gesteigerte Excentricität das Geistige ganz in ein wunderliches Spiel der Natur, das der Poesie ebenso fremd ist, wie dem wirklichen Leben.

Makarie zeigt uns, in wie bedenkliche Abwege den Dichter die Composition einer Figur verleitet, die er sich nicht in allen Theilen klar gemacht hat, und wenn wir mit diesem Gedanken wieder an die Lehrjahre gehen, so gewinnen Mignon und der Harfenspieler eine ganz andere Beleuchtung.

Wie Novalis, haben wohl die meisten Leser die Romantik jener beiden Figuren als den tiefsten poetischen Zug in diesem lebenswarmen Gemälde empfunden. Der Eindruck geht zunächst aus den Liedern hervor, die uns in die Tiefen ihres Gemüths einführen: Stimmen aus einer höhern Welt; wunderbare Accorde, in denen nicht blos das Wort, sondern auch der Gedanke zur Melodie wird. Die übrige Erscheinung der Beiden schlingt sich wie in seltsamen Arabesken um diese Poesie des Tons. So lange sie ihr Geheimniß in ihr Inneres verschließen, stehen wir wie vor einer ahnungsvollen Zauberwelt, die uns um so mehr anlockt, je dunkler es in ihr aussieht. Die Auflösung befremdet uns, sie überzeugt uns nicht. Je mehr wir über die seltsame Vorgeschichte der beiden Menschen nachdenken, desto tiefer empfinden wir, daß man eigentlich ein frevelhaftes Spiel mit ihnen getrieben hat; ihre poetische Erscheinung war ein Mißbrauch der heiligen Menschenrechte, und der Dichter ist nicht unbefangen genug, uns diesen Zusammenhang zu verbergen.

Der tiefere Grund dieses seltsamen Mißverhältnisses wird uns deutlich, wenn wir die Art und Weise ins Auge fassen, wie die Religion in diesem Werk angewendet ist. Betrachten wir die Religion als das, was sie eigentlich sein soll, als die tiefere Quelle der Gemüthsbewegungen und der sittlichen Bestimmung, so könnte man vom Wilhelm Meister sagen wie vom Macchiavell, es sieht so aus, als ob das Christenthum nie in der Welt gewesen wäre. Als Erscheinung dagegen hat es allerdings seine Stelle im Roman gefunden. Die Vorgeschichte Augustin's, die Nachgeschichte des Grafen und der Gräfin, endlich die Bekenntnisse einer schönen Seele; in all diesen Episoden ist das Christenthum als pathologische Erscheinung begründet, als individuelle Krankheit. Dem Anhänger Spinoza's war der Naturgott die Substanz, von welcher die Menschen, ihre Leidenschaften und ihre Schicksale nur die Erregungen sind, nicht der christliche Gott, der selber nur als eine Erregung drs Gemüths erschien. Die Dichtung ist ein Spiegel dieser Erregungen, über die Erscheinungswelt

aber geht sie nicht hinaus; und so steht denn dieses Mährchen des Lebens isolirt von den Mächten der sittlichen Welt, die doch allein das Leben bestimmen.

Wenn also die Jacobi, Schlosser, Stolberg u. s. w. über die Tendenz des Romans entrüstet waren, so kann man das von ihrem Standpunkt wohl begreifen; wie es aber mit ihrem eigenen Christenthum beschaffen war, zeigt am deutlichsten, daß sie die Bekenntnisse einer schönen Seele von diesem Anathem ausnahmen. In Beziehung auf die Subjectivität der Pflicht standen sie auf einer Stufe mit Goethe. Unserer Zeit wäre, im Gegensatz zu beiden, das schöne Wort des Plutarch einzuschärfen: „Fremdling, die Gesetze und Gebräuche der Menschen sind verschieden; einigen heißt dieses schön und gut; andern jenes: aber das gilt allgemein, ist schön und gut für alle, daß jeder unter seinen Mitbürgern, was gemeine Sitte ist, verehre, und diese Ehrfurcht in allen seinen Handlungen beweise."

Gleichzeitig mit Wilhelm Meister schrieb Goethe für die Horen die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Hier konnten sich seine besten Freunde nicht verhehlen, daß der Reiz dieser Arbeit ein geringer war. Goethe läßt eine von den Figuren, die darin auftreten, die richtige Ansicht von der Methode der Erzählung aussprechen.

> Jene Erzählungen machen mir keine Freude, bei welchen, nach Weise der Tausend und Einen Nacht, eine Begebenheit in die andere eingeschachtelt, ein Interesse durch das andere verdrängt wird; wo sich der Erzähler genöthigt sieht, die Neugierde, die er auf eine leichtsinnige Weise erregt hat, durch Unterbrechung zu reizen, und die Aufmerksamkeit, anstatt sie durch eine vernünftige Folge zu befriedigen, nur durch seltsame und keineswegs lobenswürdige Kunstgriffe aufzuspannen. Ich tadle das Bestreben, aus Geschichten, die sich der Einheit des Gedichtes nähern sollen, rhapsodische Räthsel zu machen. —

Goethe hat wenigstens in der Zusammenstellung der Novellen diese Anforderungen nicht befriedigt. Die einzelnen Geschichten sind wunderlieblich erzählt, mit jener antiken Einfachheit und Frische, die er dem Boccaccio abgelauscht hatte, und mit einer nicht geringern sinnlichen Freiheit. Das gleiche Lob verdienen die Novellen, die er später in die Wanderjahre aufgenommen hat. Sie enthalten das reinste, unbefangenste Leben, durch keine Reflexion, durch keine Tendenz abgeschwächt, mit einer Wärme und Deutlichkeit der Farbengebung, wie sie von den Deutschen nicht wieder erreicht worden ist. Vielleicht die schwächste darunter ist die Novelle vom Löwen und Tiger, weil in dieser nicht das Ereigniß an sich, sondern Rhythmus und Stimmung die Hauptsache sind. Die Einschachtelung in die „Unterhaltungen" ist das Vorbild vieler spätern Dichtungen gewor-

den, des „Phantasus“, der „Serapionsbrüder“ u. s. w.; sie ist gewiß nicht geeignet, das Interesse zu fördern. Die Unterhaltungen selbst in ihrer objectiven Politik, die bald diesen, bald jenen Gesichtspunkt hervorkehrt und keinen einzigen recht zu Ende führt, sind unerquicklich wie Alles, was Goethe in jener Zeit über die Revolution geschrieben hat. Sie war ihm unbequem, weil sie das Kunsttreiben störte, aber er hatte ihr keinen lebendigen Glauben entgegenzusetzen.

Desto ungetheilter war das Lob, welches man damals den berühmten Mährchen, dem Schluß der Unterhaltungen, zusprechen zu müssen glaubte. Am beredtesten wird diese Bewunderung, in welcher das ganze literarische Weimar und Jena einig war, von A. W. Schlegel in der Literaturzeitung von 1796 ausgesprochen.

> Eine Reihe der lieblichsten Bilder zieht uns fort; sie gehen zuweilen in eine lächelnde Charakteristik und dann wieder ins Rührende über: doch liegt das Rührende mehr in der holden Zartheit der Schilderung, als im Mitleiden, das der Gegenstand erweckt. Nie gab es einen liebenswürdigern Schmerz, als den der süßen Lilie; überhaupt erregt sie ein Gefühl, als wenn man den Duft der Blume, deren Namen sie führt, in freier Luft einathmete.... Die Zeichnung erschöpft, was sie darstellen soll, und gleitet doch leicht hinweg, wie die Nymphe über die Spitzen des Grases.... Bei der Flüchtigkeit, die man sonst nur den Landsleuten der Irrlichter zutrauen sollte, schimmert ein gewisser Ernst durch, der nicht schwer wird über Allem, sondern eben hinreicht, eine desto angenehmere Erinnerung der empfundenen Lust zurückzulassen u. s. w.

Wir können uns diesem Lob nicht anschließen. Die Irrlichter, die Schlange, die schöne Lilie, die vier Könige, der versteinerte Mops, der Fuhrmann mit seinen drei Kohlköpfen, drei Artischocken u. s. w. sind keine mährchenhaften Figuren, an denen man ein unbefangenes Interesse nehmen könnte; sie deuten fortwährend auf räthselhafte Beziehungen hin, sie treten anspruchsvoll und mit bedeutenden Ahnungen auf, und selbst die Feierlichkeit der Sprache nöthigt uns, einen tiefern verborgenen Zusammenhang zu vermuthen; aber der Dichter läßt den Faden, der uns aus diesem Labyrinth führen könnte, nirgend hervorblicken, und trotz aller Versuche, die Weise und Thoren gemacht haben, um diesen Faden aufzufinden, sind wir doch überzeugt, daß keiner vorhanden ist. Die Methode des Schaffens, die wir im Meister nur andeuten durften, tritt uns hier mit völliger Evidenz entgegen. Dem Dichter kommt es nur auf eine künstlerische Gruppirung von Farben und Linien an, die aber keinen Gegenstand ausdrücken; und es ist charakteristisch für jene Kunstperiode, daß man an dem seltsamen räthselhaften Spiel dieser Schnörkel und Arabesken damals eine so große Freude gefunden hat.

Einen desto wohlthuendern Eindruck macht die Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini, welche Goethe 1797 gleichfalls für die Horen übersetzte. In der Sprache dieses Werks liegt ein unnennbares Etwas, welches uns das unendliche Behagen versinnlicht, mit dem Goethe die Schicksale und Empfindungen dieses ruchlosen, aber liebenswürdigen Heiden nachfühlt. Diese Beschäftigung muß als eine wesentliche Ergänzung zur italienischen Reise angesehen werden, deren leitende unchristlich ästhetische Ideen sich in diesem Bilde wie in einem Strahlenspiegel sammeln.

Wenn man nun in dem Streben, alles Wirkliche in der Form wie im Gehalt zu idealisiren, für die Erzählung nach einer streng poetischen Form suchte, so bot sich in einer Zeit, wo die Vossische Uebersetzung der Ilias in den Händen aller Gebildeten war, der Hexameter von selbst dar. Auf Stanzen und Terzinen war man noch nicht gekommen, das Nibelungenversmaß lag glücklicher Weise noch verborgen, und die Rhythmen, die Wieland mit so viel Anmuth und Geschick angewendet, eigneten sich nur für einen frivolen Gegenstand. Goethe wandte den Hexameter zuerst bei einem Stoff an, den man für den allerungeeignetsten hätte ansehen können, bei der Nachbildung einer noch ins Mittelalter hinaufreichenden Volksdichtung. Er begann seinen Reineke Fuchs bereits 1793. Dieser Dichtung ist nicht das hinreichende Recht widerfahren. Man hat auf die schlechten Hexameter zu viel Gewicht gelegt, indem man bei dieser Versform immer nur die Nachbildung des Griechischen vor Augen hatte und sich nicht daran erinnerte, daß sie gewissermaßen aus dem Genius der deutschen Sprache neu geboren wurde. Das Bestreben, das Versmaß des Originals festzuhalten, hätte nothwendig in die Irre geführt, denn so etwas ist wohl bei einer fremden Sprache denkbar, aber nicht bei einer veralteten Form der Muttersprache: hier ist der Uebersetzer gezwungen, Flickwerk zu treiben, und er wird dadurch stets unnatürlich und unkünstlerisch. Wie das Gedicht uns nun vorliegt, ist es eine freie Nachschöpfung, aus einem Guß hervorgegangen und trotz seiner derben Naivetät der vollendeten deutschen Bildung vollkommen angemessen. Auch thut man Goethe Unrecht, wenn man einzelne gelegentliche Aeußerungen über die „unheilige Weltbibel" als seine ernsthafte Meinung auffaßt. Bei dem unreifen Idealismus, der damals in den Köpfen spukte, der jeder greifbaren Gestalt feindlich war, und der, wie die gute Gesellschaft, zu dem kleinsten Gedicht keine Gelegenheit gab, konnte das anscheinend ernsthafte Zurückgehen auf die unbefangene Schelmerei nur heiter wirken. Der Reineke Fuchs ist ein ächtes und gesundes Volksbuch. An dem Schelm, der sein Handwerk mit Behagen treibt, wird das Volk immer ein gerechtes Wohlgefallen finden, ohne die Motive desselben zu Grundsätzen der Moral zu erheben. Freut man sich doch an Falstaff, ohne daß man sich an seinen Maximen erbaut. Die nachmalige von der Romantik in=

ficirte Gelehrsamkeit hat in der mittelalterlichen Poesie viel wunderbare Schätze entdeckt und sie auch für das neue Leben der Nation auszubeuten versucht, aber etwas so ursprünglich Deutsches, aus dem innersten Kern des Volkswitzes Hervorgegangenes, wie den Reineke Fuchs, hat sie kaum wieder zu Tage gefördert.

Die Anwendung der griechischen Formen auf die Darstellung des deutschen und bürgerlichen Lebens lag nicht so außerhalb des Laufs der natürlichen Entwickelung, als man für den ersten Augenblick annehmen dürfte. Nicht das Studium des griechischen Theaters und das dadurch gesteigerte Kunstgefühl hatte die classische Richtung herbeigeführt, sondern Homer und die in ihm am kräftigsten dargestellte Naturansicht der Griechen. Die Sehnsucht nach dem griechischen Leben war zuerst Sehnsucht nach der Natur, nicht nach dem Ideal, und wenn man sich nun innerhalb des deutschen Lebens umsah und auch hier natürliche Stoffe auffand, die von dem Zersetzungsproceß der Cultur noch nicht angefressen waren, so fügte sich die Darstellung desselben leicht und bequem in die Homerischen Rhythmen. „Der Hexameter," schreibt Voß in seinen Jugenderinnerungen, „dessen wohlgefügte Bewegung der Grieche erfand, muß unabhängig von der griechischen Sprache gedacht werden, er ist für sich ein rhythmischer Satz in schönen und bedeutenden Verhältnissen, eine Art Trommelweise, die mit reichem Wechsel der Zeitfüße und Einschnitte einen vielfachen Ausdruck von Anmuth und Kraft umfaßt." Wer an die laute Lectüre des Homer gewöhnt und namentlich durch die Voßische Uebersetzung darauf vorbereitet war, den griechischen Rhythmus in der deutschen Sprache wiederzufinden, der konnte wohl darauf verfallen, auch die gemüthlichen Zustände seiner Heimath auf diese Weise zu besingen, die Klopstock nur auf die höhere ideale Sphäre der Religion anzuwenden gewagt hatte. Um nun Zustände zu finden, die sich leicht den Homerischen Formen fügten, mußte man aus dem Dunstkreis der Städte fliehen und das Landleben aufsuchen, dessen innerer Kern im Grunde zu allen Zeiten derselbe bleibt. Um aber zu verstehen, wie sich in Vossens Dichtung Griechisches und Deutsches innig durchdrangen, müssen wir einen flüchtigen Blick auf sein Leben werfen, für welches uns die Briefe von Johann Heinrich Voß nebst erläuternden Beilagen, herausgegeben von Abraham Voß, 4 Bde., Halberstadt, Brüggemann, 1829—1833, eine sehr reichhaltige und anziehende Quelle bieten.

Johann Heinrich Voß war 1751 in einem mecklenburgischen Dorf in sehr beschränkten, aber gesunden Verhältnissen geboren. Schon früh lernte er das Volksleben in der Schenke kennen, er wurde mit dem Plattdeutschen vertraut, und zugleich führte ihn die frühe Lectüre der Bibel und der Griechen in die poetische Sprache ein. Der alte Fritz vermittelte sein

vaterländisches Gefühl, ein rationalistischer Pastor führte ihn ins Christenthum ein. Alle Momente seiner Bildung, Studien, Gewohnheiten und Vorurtheile stimmten aufs vortrefflichste mit einander überein, selbst der Judenhaß des Knaben, den noch der Mann nicht los wurde. Als armer Junge, der gern die Universität besuchen wollte, nahm er eine Hofmeisterstelle bei einem Edelmann an, lernte hier frühe den Uebermuth der Junker kennen und verabscheuen, aber ohne dadurch niedergedrückt zu werden, denn er prügelte seine Pfleglinge tapfer, trotz des Verbots seines Brodherrn, bis ihm endlich seine Stellung unerträglich wurde. Ein paar Gedichte, die er an Kästner und Boie einschickte, empfahlen ihn dem Poetenkreise in Göttingen, man griff ihm auf das theilnehmendste unter die Arme, er bezog zu Ostern 1772 die Universität, wurde rüstiger Theilnehmer am Hainbunde, fand in der Schwester seines Freundes, Ernestine Boie, schnell eine passende Braut, schüttelte das Studium der Theologie ab und ergab sich völlig seinen Lieblingsneigungen, der Philologie und der Dichtkunst, die er beide mit ächt norddeutscher Ausdauer und Zähigkeit cultivirte.

Nirgend finden wir ein so charakteristisches und ansprechendes Bild jener närrisch gutmüthigen Zeit, als in seinen Briefen, in denen er mit der reinsten Begeisterung die wunderlichen Sitzungen der Klopstock'schen Poetenschule schildert. Voß stand in einem unendlichen Vortheil gegen die übrigen Bundesbrüder. Bei diesen war die poetische und die praktische Beschäftigung von einander getrennt; sie gaben sich der Poesie in ihren Mußestunden hin und bewarben sich, da man von der Poesie nicht wohl leben konnte, gleichzeitig um ein Amt, an dem sie keinen innerlichen Antheil hatten. Bei Voß dagegen ging das wissenschaftliche Studium mit dem poetischen Hand in Hand, und seine Lebensfrische und sein Glaube wurden niemals, wie bei den übrigen seiner Freunde, durch Zweifel und Anempfindelei gestört. Man ist gegen diese tüchtigen norddeutschen Naturen — Voß, Möser, Claudius, Niebuhr u. s. w. — noch immer nicht gerecht genug gewesen. Der deutsche Sinn spricht sich doch bei ihnen am charakteristischsten aus.

Mit schnellem Entschluß heirathete Voß, der sich damals bei Claudius in Wandsbeck aufhielt, schon 1777 seine Geliebte, trotz seiner bedrückten Lage, die er aber mit ehrlichem Ernst sofort zu verbessern sich bemühte. Er faßte das Familienleben nicht in der genialen Weise eines Bürger auf, sondern mit strengem sittlichem Ernst; er hat stets im Schweiß seines Angesichts gearbeitet und ist in seinem schönen, wenn auch hausbackenen Familienleben unter unsern Dichtern der getreueste Repräsentant des Bürgerthums gewesen. Er wußte, daß er von seiner Hände Arbeit leben müsse, und fand in dieser Arbeit zugleich das Ideal seines Lebens und seiner Dichtung. 1778 erhielt er eine Rectorstelle zu Otterndorf, die er 1782 mit einer ähnlichen in Eutin vertauschte, wo er mit Friedrich Stolberg, sei-

nem Freunde aus der Hainbundzeit, und dessen liebenswürdiger Gemahlin Agnes sehr gute und gesunde Tage lebte, obgleich die Stellung des Bürgerstandes zum Adel in jenem Lande so lächerlich als möglich war. Stolberg, eine gutmüthige, weiche und daher reizbare Natur, den man leider, weil er der erste Graf war, der sich mit Poesie abgab, für ein Genie gehalten hatte, machte ihm zuweilen das Leben sauer. Daß er im Ganzen den Grafen in seinem Innern weniger vergaß, als sich der ehrliche Voß einbildete, sehen wir schon aus Dichtung und Wahrheit. Er hatte einen edlen und schönen Kern, aber seiner Stellung gemäß sah er das Leben und dessen Gesetze doch etwas vornehm und oberflächlich an. Außerdem war er durch Vermittlung seines geistreichen Wesens frühzeitig in religionssüchtige Kreise gekommen, und der bäurische, derb rationalistische Voß mußte ihm in dieser Beziehung so viel Anstoß geben, daß man sich im Grunde darüber verwundern darf, wie das Verhältniß so lange fortdauerte. Die beiden Frauen thaten dabei das Beste, und als Agnes Stolberg 1788 starb, war das Verhältniß innerlich gelöst. Stolberg heirathete im folgenden Jahr eine reiche Gräfin, machte eine längere Reise nach Italien, kehrte als Präsident nach Eutin zurück und lebte fortan als vornehmer Mann. Der Fortgang der Revolution hatte in ihm eine leidenschaftliche Erbitterung gegen alle liberalen Ideen erregt, ein längerer Besuch der Fürsten Galyzin und anderer katholischen Eiferer legte schon die Idee des Katholicismus seiner Phantasie nahe, obgleich er ebenso sehr von der Brüdergemeinde angezogen wurde. So wurde das Verhältniß zwischen den beiden Freunden immer mißlicher.

Mittlerweile war Vossens Stellung eine günstigere geworden. Die erste Ausgabe seiner Iliasübersetzung 1792 und seine Mythologischen Briefe 1794 hatten ihm nicht blos unter den Gelehrten, sondern auch im Volk großes Ansehn verschafft, und als er nun, um seine angegriffene Gesundheit wiederherzustellen, 1794 mit seiner Frau eine große Rundreise durch Deutschland unternahm, wurde er überall auf eine ehrende Weise empfangen, besonders bei Gleim in Halberstadt, bei Nicolai in Berlin, die sich beide hülfreich gegen ihn benahmen, bei Wolf in Halle und auch in dem Kreise von Weimar und Jena. Damals war eine Reise noch nicht eine so einfache Sache als jetzt, im Leben eines stillen Mannes war sie ein Ereigniß. — Das Verhältniß zu Stolberg, der entschieden zu den Obscuranten übertrat, wurde immer unleidlicher, und als er 1800 als neubekehrter Katholik zurückkehrte, war der Bruch nicht zu vermeiden. Man mag die Härte und Bitterkeit beklagen, die später durch die bekannte Schrift: Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier? 1826 kurz vor Stolberg's Tod in das Verhältniß gebracht wurde, aber Voß hatte den Schritt nicht leichtsinnig unternommen, es war nothwendig, den wachsenden Um-

trieben der Katholiken ein ernstes Wort entgegenzurufen und das herrschende Phantasieleben an die Fortexistenz des gesunden Menschenverstandes zu erinnern.

Die fortdauernde Beschäftigung mit der Poesie und dem Alterthum hatte Voß allmälig seine beschränkte Stellung verleidet; er gab sie 1802 mit einer Pension auf und begab sich zunächst nach Jena, wo er mit Schiller und Goethe im engsten, wenn auch nicht innigsten Verkehr lebte. „Daß das Verhältniß zu Goethe", erzählt Ernestine Voß, „kein herzliches werden konnte, fühlten wir gleich; dazu waren beide Naturen zu verschieden. Dem Mann, der sich überall vielseitig bewegte und in allen Fächern zu glänzen bemüht war, konnte das Streben, in einem engern Kreise nach Vermögen zu wirken, leicht einseitig und beschränkt erscheinen. Indessen strengten beide sich an, die Seiten, wo sie sich berührten, festzuhalten, und das Gute, das sie an einander schätzten, zu würdigen."

Wie ernsthaft dieses Bestreben von Seiten Goethe's gemeint war, zeigt uns seine Recension der lyrischen Gedichte von Voß, 1802, in der Jenaischen Literaturzeitung. Das dunkle Gefühl, daß zwischen dem Idealismus des Weimarischen Dichterkreises und der kunstreichen Natürlichkeit des norddeutschen Dichters eine tiefe Kluft lag, war so allgemein und wurde namentlich durch den unermüdlich thätigen Apostel des poetischen Idealismus, durch A. W. Schlegel, so lebhaft ausgesprochen, daß sich die Ansicht verbreitete, Goethe's Recension sei ironisch gemeint; eine Ansicht, die seltsamer Weise später auch bei Voß Eingang fand und das Verhältniß der beiden Freunde verbitterte. Wie lächerlich sie ist, erkennt man beim ersten Blick in jene Recension. (Goethe, Bd. 32, S. 112—128.) Man muß sie mit der Schlegel'schen Recension und namentlich mit dem bekannten Wettgesang der drei Naturpoeten Voß, Matthisson und Schmidt von Werneuchen zusammenstellen (Athenäum 1800), übrigens Schlegel's bestem Gedicht. Beide Kritiker haben Recht; Schlegel, indem er den Maßstab der Kunst anwendet, und von diesem aus sowohl Form als Inhalt der Voß'schen Gedichte verwirft, Goethe, indem er die Gedichte als den interessanten Ausdruck einer individuellen, für die Geschichte der Poesie höchst bedeutenden Natur geistreich und gemüthlich entwickelt.

> In die Natur begleitet den Dichter nicht jene verwandelnde Phantasie, durch deren ungeduldiges Bilden sich der Fels zu göttlichen Mädchen ausgestaltet, der Baum seine Aeste zurückzieht und mit jugendlich weichen Armen den Jäger zu locken scheint; einsam vielmehr geht der gemüthvolle Dichter umher, berührt jede Pflanze, jede Staude mit leiser Hand und weiht sie zu Gliedern einer übereinstimmenden Familie. — Dann zeigt sich Neigung und Leidenschaft von den ersten Anklängen einer vom höchsten Wesen selbst vorgeordneten Sympathie bis zu jener stillen, anmuthigen, schüchternen Lüstern=

heit, wie sie aus den engeren Umgebungen des bürgerlichen Lebens hervorsprießt.... Doch ist es immer der Bräutigam, der sich erkühnt, immer die Braut, welche nachgiebt, und so beugt selbst alles Gewagte sich unter ein gesetzliches Maß; dagegen erlaubt er sich Manches innerhalb dieser Grenze. — Seine Gedichte, bei Gelegenheit ländlicher Vorfälle, stellen zwar mehr die Reflexion eines Dritten, als das Gefühl der Gemeine selbst dar; aber wenn wir uns denken mögen, daß ein Harfner sich bei der Heu-, Korn- und Kartoffelernte finden wollte; wenn wir uns vorstellen, daß er die Menschen, die sich um ihn versammeln, aufmerksam auf dasjenige macht, was ihnen als etwas Alltägliches widerfährt; wenn er das Gemeine, indem er es betrachtet, dichterisch ausspricht, erhöht, jeden Genuß der Gaben Gottes und der Natur mit würdiger Darstellung schärft: so darf man sagen, daß er seiner Nation eine große Wohlthat erzeige. Denn der erste Grad einer wahren Aufklärung ist: wenn der Mensch über seinen Zustand nachzudenken, und ihn dabei wünschenswerth zu finden gewöhnt wird. — Die Ueberzeugung, durch eigenthümliche Kraft, durch festen Willen, aus beengenden Umständen sich hervorgehoben, sich aus sich selbst ausgebildet zu haben, sein Verdienst sich selbst schuldig zu sein, solche Vortheile nur durch ein ungefesseltes Emporstreben des Geistes erhalten und vermehren zu können, erhöht das natürliche Unabhängigkeitsgefühl, das, durch Absonderung von der Welt immer mehr gesteigert, in den unausweichlichen Lebensverhältnissen manchen Druck, manche Unbequemlichkeit erfahren muß. Wenn daher der Dichter zu bemerken hat, daß so manche Glieder der höhern Stände ihre angeborenen großen Vorrechte und unschätzbaren Bequemlichkeiten vernachlässigen, und hingegen Ungeschick, Rohheit, Mangel an Bildung bei ihnen obwaltet, so kann er einen solchen Leichtsinn nicht verzeihen. Und wenn sie noch überdies mit anmaßendem Dünkel dem Verdienst begegnen, entfernt er sich mit Unwillen, verbannt sich launicht von heiteren Gastmählern und Trinkcirkeln, wo offene Menschlichkeit vom Herzen ins Herz strömen, und gesellige Freude das liebenswürdigste Band knüpfen soll.

Das sind gewiß ebenso warme als richtige Zugeständnisse, und wenn wir noch, was bei Goethe nicht wenig sagen will, die ernste Empfehlung der Vossischen Freiheitsideen in der Religion und dem Staatsleben dazu nehmen, so wie die lebhafte Empfehlung der Verdienste, die sich Voß um Versbau und Sprache erworben, so werden wir wohl mit Recht behaupten können, daß Goethe das Verhältniß edler auffaßte, als Voß, der namentlich Hermann und Dorothee gegenüber nicht unbefangen blieb; aber Goethe sprach in jener Recension nicht blos als Freund, sondern er bewährte auch einen richtigen kritischen Tact, denn es war durchaus nothwendig, jener Zeit, in der die Kunst den Stoffen ganz zu entfliehen suchte, einmal eine recht derbe stoffliche Poesie entgegenzuhalten, um sie an das Leben dieser armen Erde zu erinnern. Goethe zeigte, daß er keineswegs mit dem Nihilismus seiner Schule zusammenfiel, während Schlegel gar nicht bemerkte, daß seine an sich ganz richtigen Vorwürfe gegen die gespreizte Form ebenso

seine eigene Poesie trafen, nur daß dieser die Entschuldigung einer ehrlichen Hingabe an die Stoffe nicht zu Gute kam.*)

Das Verhältniß zu Goethe wurde rasch aufgehoben, als Voß den Vorsatz faßte, Jena zu verlassen und einem bessern Ruf nach Heidelberg zu folgen, 1805, wohin ihm sein Sohn Heinrich, der Liebling Schiller's und Goethe's, der seit 1804 am Gymnasium zu Weimar angestellt war, bald folgte. Namentlich seit Schiller's Tod hatte sich Goethe daran gewöhnt, Voß als ein wesentliches Glied des Weimar-Jenaischen Kreises anzusehen, und daß er den Menschen das Recht zugestanden hätte, selbstständig über ihr Wohl zu verfügen, ohne Rücksicht auf seine Bedürfnisse zu nehmen, so weit ging seine Objectivität nicht.

Unter den größern Dichtungen von Voß hat die Luise (1795) auf die Entwickelung der Poesie die nachhaltigste Wirkung ausgeübt. Es war das erste Mal, daß ein größeres poetisches Werk das kleine Stillleben des Volks zum Gegenstand nahm. Bei den krampfhaften Zuckungen des Lebens in den Städten war es natürlich, daß man sich zunächst auf das Dorf begab, um das ächte Volk aufzusuchen. Hier bringt es die Natur der Verhältnisse mit sich, daß die Zustände einfacher und demnach auch der Antike verwandter bleiben, und wenn man nicht ganz der herrschenden Bildung entgehen will, so ist das idyllische Dasein eines Landpastors der würdigste Gegenstand für Genremalerei. Voß, der in seinen Sympathien niemals schwankte, zeichnet einen aufgeklärten Geistlichen, der den Glauben an Gott und an die Tugend ebenso warm in seiner Lehre vertritt, als er ihn im wirklichen Leben ausübt, der sich aber von den pietistischen Zuckungen des Zeitalters durchaus frei gehalten hat. Bescheidenheit der

---

*) „Mich wird in Jena, schreibt Voß, October 1803, wohl schwerlich eine Muse anlächeln. Hier gedeiht nur trockne Gelehrsamkeit und Metaphysik, wovor mich Apollo bisher bewahrt hat und ferner bewahren wird. Jetzt hört man nichts als Gespräche über Wegziehn und Verödung und alte und neue Literaturzeitungen, mit allem Widerwärtigen der Leidenschaft untermischt. Wohl dem, der sich nicht in diesem Strudel mit herumdrehen darf; aber noch wohler dem, der auch sein Geräusch nur aus dumpfer Ferne vernimmt." — Selten standen sich zwei Naturen so fremd gegenüber, als Voß und Schlegel. Voß war der Bauer, der sich demokratisch gegen alle äußerlichen Vorzüge auflehnte, auch gegen den Vorzug der Eleganz und des Geschmacks, und diese Vorzüge waren das Einzige, woran Schlegel's Gemüth bis zu Ende seines Lebens unwandelbar festhielt. — „Voß, schreibt Schlegel (Bd. 12, S. 84), hatte eine ganz eigne Gabe, jede Sache, die er verfocht, auch die beste, durch seine Persönlichkeit unliebenswürdig zu machen. Er pries die Milde mit Bitterkeit, die Duldung mit Verfolgungseifer, den Weltbürgersinn wie ein Kleinstädter, die Denkfreiheit wie ein Gefängnißwärter, die künstlerische und gesellige Bildung der Griechen endlich wie ein nordischer Barbar." —

Wünsche und ein gewisses bäurisches Behagen an sich selbst ist der Charakter dieses Gemäldes, dem es an lebhafterer Bewegung fehlt, da es eigentlich doch nur ruhende Zustände schildert. In neuerer Zeit sind wir durch größere Virtuosität in der Detailmalerei gegen diese anspruchslosen Skizzen blasirt; damals aber war es ein sehr reales Verdienst, das Idyll aus der ätherischen Schäferwelt ins bürgerliche Leben abzulenken. Die Luise gehört zu den Schriften, die dem deutschen Volk zuerst Gefallen an sich selbst eingeflößt haben. Wenn man das nur in der Erinnerung behält, so mag man gern zugeben, daß die Weitschweifigkeit der Erzählung, das höchst prosaische Behagen an Essen und Trinken, so wie die nüchterne rationalistische Weisheit zuweilen recht unerquicklich ist. In kleinern Gedichten, z. B. im Siebzigsten Geburtstag, hat Voß seinem Gegenstand eine viel liebenswürdigere Seite abgewonnen, wie denn überhaupt das Idyll eine zu große Breite nicht erträgt.

Das Hauptverdienst der Luise war, daß es Goethe zu Hermann und Dorothee anregte. In der Vorrede, wo auch der bekannte Toast auf Wolf ausgebracht wird, der „kühn vom Namen Homer's uns befreiend, uns aufruft in die vollere Bahn," weist der Dichter dankbar auf Voß hin, der ihm zur Verbindung griechischer Formen mit dem deutschen Leben zuerst ermuthigt habe. Diese Beziehung wollen wir auch gern gelten lassen, obgleich Reineke Fuchs doch schon als eine bedeutende Vorstudie anzusehen ist; im Uebrigen aber geht das Goethe'sche Gedicht unendlich weit über sein Vorbild hinaus, und der gute Voß, der ehrlich gestand, trotz einzelner Vorzüge des neuen Werks sei doch die Luise noch lange nicht erreicht, zeigte damit nur die Schwäche seines Geschmacks. Noch weniger hat Goethe seiner Quelle zu danken, der Geschichte der Salzburger Ausgewanderten, welche die moderne Philologie glücklich aufgespürt hat. Er hat nichts als die Anekdote und einzelne Züge daraus genommen.

Von der ersten Zeit seines Entstehens an (1797) ist dies Gedicht Veranlassung zu ausführlichen Commentaren geworden, obgleich es dem Anschein nach am wenigsten dazu einlud. In den übrigen Werken Goethe's findet sich vieles Räthselhafte, weil der Dichter so manche Beziehung verschweigt, die das einfache Nachdenken schwerlich zu ergänzen im Stande ist; in „Hermann und Dorothee" dagegen ist Alles vollkommen klar und verständlich. Der Dichter bleibt uns über keinen Umstand Auskunft schuldig, und dabei sind die Figuren von einer so kräftigen Gesundheit, daß jeder Leser sich in sie hineinleben muß. Den Auslegern ist es auch weniger darauf angekommen, Unverständliches zu erklären, als auf die vielen verborgenen Schönheiten aufmerksam zu machen, über welche der gewöhnliche Leser schnell hinwegeilt, weil er sich wohl der Wirkung, aber nicht der Gründe bewußt wird.

Der erste unter diesen Auslegern in größerm Stil war Wilhelm von Humboldt. Seine Abhandlung wuchs zu einem Buch an, in welchem bei Gelegenheit dieses Gedichts die ganze Theorie der Dichtkunst auseinandergesetzt wurde. Humboldt hat in allen einzelnen Punkten Recht, jede Schönheit, die er aufzuweisen sucht, ist wirklich vorhanden, und er hätte die Zahl allenfalls noch vermehren können. Für den blosen Genuß des Gedichts kann man diesen Leitfaden entbehren, denn nur ein moralisch und ästhetisch verwahrlostes Geschöpf wird sich dem unmittelbaren Zauber dieser Darstellung entziehen können; aber für eine Classe von Lesern ist das Studium dieses Commentars doch zu empfehlen, für diejenigen, die das Gedicht zwar im Allgemeinen loben — und wer in Deutschland hätte es nicht gelobt! — die es aber doch in Beziehung auf seine Bedeutung den titanischen und den vornehmen Dichtungen Goethe's nachsetzen. Wer sich aber die Mühe giebt, die Lebensfülle zu zergliedern, die sich in diesem kleinen Rahmen versteckt, die künstlerische Reife, die sich mit der Gesundheit der Natur in reinstem Ebenmaß vermählt, der wird wohl Anstand nehmen, ein so vorschnelles Urtheil zu unterschreiben.

Das Werk Humboldt's macht jede weitere Bemühung des Literarhistorikers überflüssig. Wir begnügen uns damit, auf zwei Umstände aufmerksam zu machen.

Das leitende Streben unserer Dichter in jener Periode war, den griechischen Geist mit dem deutschen zu vermählen. Wie schöne Einzelheiten auch daraus hervorgegangen sind, im Großen und Ganzen mußte es fehlschlagen, weil man noch nicht gelernt hatte, im griechischen Geist das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden. „Hermann und Dorothee" ist das einzige größere Gedicht, in dem es bis zur höchsten Vollendung gelungen ist. Der Dichter hat durch sorgfältiges Studium gelernt, wie Homer seinen Stoffen entgegentrat, und ist seinem Stoff auf dieselbe Weise entgegengetreten. Er bemühte sich, wie Homer, die Verhältnisse auf das einfachste, ursprünglichste Maß zurückzuführen und sie mit sinnlicher Klarheit anzuschauen. Dadurch tritt dem Anschein nach auch in dem Gegenstande eine gewisse Verwandtschaft hervor, und Stellen wie die folgende könnten sich wohl im Homer vorfinden:

Als ich nun meines Weges die neue Straße hinanfuhr,
Fiel mir ein Wagen ins Auge, von tüchtigen Bäumen gefüget,
Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des Auslands;
Neben her aber ging, mit starken Schritten, ein Mädchen,
Lenkte mit langem Stabe die beiden gewaltigen Thiere,
Trieb sie an und hielt sie zurück, sie leitete klüglich. — — —

Hermann eilte zum Stalle sogleich, wo die muthigen Hengste
Ruhig standen und rasch den reinen Hafer verzehrten,

Und das trockene Heu auf der besten Wiese gehauen.
Eilig legt' er ihnen darauf das blanke Gebiß an,
Zog die Riemen sogleich durch die schön versilberten Schnallen,
Und befestigte dann die langen, breiteren Zügel,
Führte die Pferde heraus in den Hof, wo der willige Knecht schon
Vorgeschoben die Kutsche, sie leicht an der Deichsel bewegend.
Abgemessen knüpften sie drauf an die Wage mit saubern
Stricken die rasche Kraft der leicht hinziehenden Pferde.
Hermann faßte die Peitsche; dann saß er und rollt' in den Thorweg.
Als die Freunde nun gleich die geräumigen Plätze genommen,
Rollte der Wagen eilig, und ließ das Pflaster zurücke,
Ließ zurück die Mauern der Stadt und die reinlichen Thürme u. s. w. —

Diese Verse könnten ganz gut in der Ilias stehen, während von der Achilleis, wie Gervinus sehr richtig bemerkt, Homer keinen Vers geschrieben haben könnte. Die Achilleis ist eine Modellmalerei nach antiken Vorbildern, Hermann und Dorothee dagegen eine freie Zeichnung nach der Natur; und da die natürlichen Verhältnisse überall etwas Verwandtes haben müssen, so wird, auch wenn man sich der künstlich erzeugten Empfindungen entschlägt, der Grieche wohl den Deutschen verstehen. Was nun das deutsche Leben betrifft, so darf man es keineswegs blos in Aeußerlichkeiten suchen, die Goethe allerdings nach dem Vorbilde Vossens mit wunderbarer Kunst vergegenwärtigt hat, vom Ackerhof bis in die kühle Weinstube hinein. Die Hauptsache ist das deutsche Gemüth, das in keiner deutschen Dichtung sich so rein und lebenswarm entfaltet hat.

Und hier ist auf einen zweiten Umstand aufmerksam zu machen, die Verbindung der Idealität mit dem Humor. In der Regel schließen sich diese beiden Eigenschaften aus, weil die eine gewöhnlich kalt, die andere gewöhnlich excentrisch ist. Goethe hat aber gezeigt, daß sie eigentlich nur in ihrer Verschmelzung den künstlerischen Stil bilden. Jede seiner Figuren hat eine gelinde humoristische Färbung, weil diese Färbung wesentlich und unerläßlich zum deutschen Leben gehört, und doch ist jede derselben mit einer Andacht und Liebe empfunden, die einem nicht ganz stumpfen Gemüth leichter Thränen entlockt, als der Jammer und die Rührung, denen wir im deutschen Roman leider so häufig begegnen. Wer da behauptet, das deutsche Leben überhaupt, oder wenigstens das deutsche Leben in der Goethe'schen Zeit habe sich der poetischen Bearbeitung entzogen, und damit unsere Dichter rechtfertigt, die sich einem fremden Ideale zuwandten, der wird durch dieses Gedicht auf das schlagendste widerlegt, dessen sonnenhelle Landschaft durch die leise angedeuteten drohenden Wolken des Hintergrundes in schönem Contrast gehoben wird; wer aber ferner behauptet, daß Goethe keinen Sinn für das deutsche Leben gehabt, oder wenigstens

nur in der Zeit, wo er den Werther und den Götz schrieb, der muß vor diesem leuchtenden Zeugniß verstummen. Wir mögen es beklagen, daß Goethe durch eine falsche Bildung, durch ein verhängnißvolles Schicksal dem deutschen Leben, das kräftiger in seiner Seele lebte, als irgendwo anders, entfremdet wurde; aber wenn er weiter nichts geschrieben hätte, als dieses Gedicht, so würde sein Andenken von unsern Enkeln gesegnet werden, die aus ihm lernen können, wie groß das deutsche Volk ist, wenn es bei sich selbst bleibt.

Unter den zahlreichen Kritiken des Gedichts zeichnen wir noch die von A. W. Schlegel aus, in der Literaturzeitung 1795. Das Einzelne ist mit Verstand und Geschicklichkeit gelobt, namentlich die Benutzung antiker Formen für moderne Stoffe ist auf eine sehr feine Weise gerechtfertigt. Schlegel nennt das Gedicht in hohem Grade sittlich, nicht wegen seines moralischen Zweckes, sondern insofern Sittlichkeit das Element schöner Darstellung ist. Die Sittlichkeit liegt aber auch darin, daß der Dichter sich mit Ernst in den modernen Lebensinhalt vertieft hat und den Reiz der Phantasie, den man sonst dem epischen Dichter als eine Pflicht auferlegte, verschmäht. Die Anwendung des Wunderbaren hat in der modernen Poesie keine Berechtigung. Bei Homer entsprang es aus dem Grundlosen, was über den uns erklärbaren Lauf der Dinge hinausgeht; im Homerischen Zeitalter begriff man sehr wenig von der Kette der Ursachen und Wirkungen, darum ließ man lebendige Wesen eintreten. Aber schon Virgil hätte die neuern Dichter warnen sollen, wie wenig mit der Dazwischenkunft der Götter ausgerichtet wird, wenn sie nicht mehr Volksglaube ist. Die neuern Epopöendichter haben vor allen Dingen das Uebernatürliche gesucht, sie haben das Außernatürliche gefunden und sich zuletzt in der Hölle und im Himmel verloren; es fehlt nur noch an einer gänzlich extramontanen Epopöe. Damit die lebendige Wahrheit nicht vermißt werde, muß die epische Dichtung den festen Boden der Wirklichkeit unter sich haben, was nur durch die Beglaubigung der Sitte oder der Sage möglich ist. Beides kommt eigentlich auf Eins heraus, denn eine Sage aus fernen Zeitaltern wird nur dadurch zu so einer Behandlung tauglich, daß sich mit ihr ein anschauliches Bild von der damaligen Sitte und Lebensweise unter dem Volk fortgepflanzt hat.

Der Eindruck des Gedichts mußte sehr mächtig sein, wenn selbst die Romantiker das ganz richtige sittliche Resultat daraus zogen; doch war das Entscheidende nicht die Wahl des Stoffes, sondern der ächt deutsche Geist, mit dem derselbe aufgefaßt war. Daß die Vertiefung in den Boden der Wirklichkeit an sich noch nicht ausreichte, um wahrhaft nationale Dichtungen hervorzubringen, zeigt das Beispiel des berühmtesten unter den Romanschreibern jener Tage.

Jean Paul Friedrich Richter wurde 1763 in Wunsiedel geboren, in einer reizenden Gegend, die ihm aber verschlossen blieb: der Vater, ein würdiger Dorfpfarrer, hielt den Knaben zum fortwährenden Arbeiten an; sieben Stunden des Tages mußte er auswendig lernen, alles Mögliche bunt durcheinander, wie es der damalige Wissenstrieb mit sich brachte. Die Natur empfing er nicht aus unmittelbarer Anschauung, sondern nur aus der Sehnsucht und aus der Beschreibung, und wer sich nicht durch den Schimmer der Farben verblenden läßt, wird auch in seinen spätern landschaftlichen Schilderungen leicht herauserkennen, daß ihm kein bestimmtes Bild, sondern nur eine unklare Stimmung vorschwebte. Die Natur hat bei ihm nur Gefühle, keine Physiognomie.

Wer gewohnt ist, in Goethe's classischer, sonnenheller Schreibart sich das Zeitalter abspiegeln zu sehen, wird bei Jean Paul durch die Verwilderung der Form in Erstaunen gesetzt. Noch immer giebt es gelehrte und ungelehrte Männer, die seinen Stil bewundern, noch immer macht sich der Einfluß desselben in unserer schönen Literatur geltend. Jean Paul ist der eigentliche Vater des jungdeutschen Stils. Wie er zu diesem Stil gekommen, das läßt sich im Einzelnen genau verfolgen; wir begnügen uns mit einigen Andeutungen.

Zunächst fehlt ihm die classische Bildung. Seine umfassende, aber zerstreute Lectüre hatte ihm eine unglaubliche Menge von Kenntnissen und Gesichtspunkten zugeführt, aber ohne ihm ein Maß zu geben, diese wüste Masse harmonisch zu gestalten. — Was dem Stil allein Form giebt, der plastische Gesichtssinn, der sich nur an Anschauungen lebendigen Lebens oder an Meisterwerken der bildenden Kunst entwickelt, fehlte ihm ganz; er hat, nach seinem eigenen Geständniß, niemals Sinn für geograpische Vorstellungen, nie ein klares Bild von Landkarten und Länderlagen gehabt. Noch in spätern Jahren konnte er der Dresdner Galerie kein Verständniß abgewinnen. Die einzige Kunst, die er pflegte, war die Musik, aber auch hier floh er die Schule, den Rhythmus und das Maß, und legte sich aufs Phantasiren. — So war er zu dem äußern Hülfsmittel genöthigt, bei seinen Studien das Gelesene, Gehörte, Erlebte, Gedachte, Erfundene festzuhalten, neben einander hinzulegen und aus diesen Bruchstücken Neues wie aus Karten zu mischen. Wenn er einen neuen Roman begann, trug er alle Einfälle zu Scenen, zu Charakterzügen u. s. w. in „Studienbücher" ein, und rubricirte dieselben nach allen erdenkbaren Gesichtspunkten, um durch Aneinanderreihung fertiger Gedanken neue Gedanken zu erzeugen; aus dem Vollen zu schaffen, war ihm bei dieser sporadischen Beobachtung unmöglich. In der Furcht, irgend einen Gedanken zu verlieren, ließ er den Gedanken in der Seele nicht wachsen und reifen, er war froh, wenn er ihn auf dem Papier hatte, um ihn für den Ge-

brauch aufzusparen. — Ebensowenig führte er ein Bild, eine Empfindung rein zu Ende; sein falscher Begriff vom Humor verleitete ihn, bei der Antithese stehen zu bleiben. — Nicht ohne Anlage zur Empfindsamkeit und zur Schwärmerei, gehört sein Jugendleben doch ganz der Reflexion an. Dichter des Verstandes, Hippel und Rousseau, waren seine künstlerischen Vorbilder; der Werther ließ ihn kalt, und die Satire schien ihm die höchste Gattung der Poesie. Schon im 19. Jahre machte er Satiren und unternahm es, das Leben zu verspotten, noch ehe er einen Blick ins Leben gethan. Wie andere Jünglinge ihre Stimmungen in Gedichten niederlegen, stellte er witzige Gleichnisse zusammen. In seinen Excerpten, die er eifrig registrirte und wiederholt durchlas, traten die zusammenhanglosesten Bilder und Notizen aus allen Kreisen des Wissens täglich vor seine Seele, und die Verbindung derselben ersetzte ihm die Anregung der Wirklichkeit.

Man hat Goethe häufig getadelt, daß er durch die Beschäftigung mit der Naturwissenschaft und der bildenden Kunst seinen eigentlichen Beruf hintangesetzt, durch die harmonische Ausbildung seines Lebens die harmonische Ausbildung seines Talents beeinträchtigt habe. Wenigstens war er ehrlich in seinem Streben, mit sich selbst fertig zu werden. Jean Paul hat für die innere Bildung seines Geistes und Herzens nichts gethan: Alles, was er trieb, hatte die unmittelbare Bestimmung, als poetisches Material verwerthet zu werden. So blieb er nicht blos in seinem Wissen und seiner Einsicht unfertig, sondern er nahm auch eine unwahre Stellung zum Leben ein. Goethe hat in seinen Dichtungen mühelos die Früchte seines reichen Lebens abgeschüttelt, Jean Paul lebte nur, um zu dichten. In seinen Romanen ist nichts geworden, sondern Alles ist gemacht. Der Lauf seines Lebens, von der frühesten Jugend an, ist eine fortgesetzte Wiederholung überspannter Liebesversuche zum Zweck novellistischer Studien; sein Biograph Spazier macht uns darüber erschreckende Mittheilungen. Um Liebesbriefe schreiben zu können, wählte er sich eine beliebige Geliebte, die er dann, wenn die Briefe wirklich geschrieben waren, wegwarf. Daher die Schnelligkeit, mit der er nach der Bekanntschaft von einer Stunde mit so vielen Personen in das glühendste Liebes- und Freundschaftsverhältniß gerieth. Die Gluth verlor sich, wenn das Resultat der Bekanntschaft erreicht war und nun ein neues Modell gesucht werden mußte.

Im Jahre 1781 bezog er die Universität Leipzig. Kurze Zeit darauf verarmte seine Familie, und er lernte die bittere Noth kennen. Jean Paul war ein guter Mensch, und eigentlich unedle Züge würde man in ihm kaum entdecken, aber seine Sittlichkeit wurde durch die Idee untergraben, daß er zu einer großen Laufbahn bestimmt sei und daß der Genius andere

Pflichten habe, als sonst die Sterblichen. Statt zu studiren, schrieb er satirische Versuche und lebte Romane; er gerieth in Schulden, mußte im November 1784 heimlich entweichen, um seinen Gläubigern zu entgehen, und kehrte nach seiner Heimath zurück. „Bewundernswerth, erzählt sein Biograph, bleibt die Charakterstärke, mit welcher er, umgeben von dieser Armuth, umscharrt und umtobt von den übrigen Familienmitgliedern und von dem widrigen Geknarr einer dürftigen Haushaltung, anhörend die täglichen Klagen über den Mangel an jedem geringsten Bedarf, den jeder Augenblick forderte: unerschütterlich seinem Ziele entgegenarbeitete. Es war der Zeitpunkt gekommen, wo ihn seine Bestrebungen nach Erreichung des Ideales, das ihm vor die Seele zu treten anfing, so ganz ausfüllten, daß er wirklich die meiste Zeit nicht im mindesten gestört wurde durch das, was um ihn vorging. Ja, er gewöhnte sich in dieser harten Prüfungsschule, sich seine Arbeiten und seine Seelenstimmung von dem Unangenehmen, was in seiner Familie und um ihn her vorging, so getrennt zu halten, daß er dem Ununterrichteten fast hartherzig, theilnahmlos erscheinen mochte.“ — Auch in seiner äußern Erscheinung trug er das Bewußtsein seiner Genialität zur Schau: er scandalisirte seine Umgebungen durch eine abenteuerliche Tracht, um ihnen den Abstand fühlbar zu machen. Im Jahre 1787 wurde seine Existenz durch eine Hofmeisterstelle sichergestellt; als diese nach zwei Jahren aufhörte, war er endlich zu der Ueberzeugung gekommen, daß er, um zu leben, sich in den Formen seinen Mitbürgern nähern müsse. Er warf seine phantastische Tracht von sich und nahm 1790 eine Schullehrerstelle an: ein wichtiger Schritt, denn er lehrte ihn zum ersten Mal das wirkliche Leben kennen. Was seine spätern Idyllen Vortreffliches enthalten, ist aus dieser eigenen Lebenserfahrung geschöpft: die Geschichte des Schulmeisterleins Wuz, Quintus Fixlein (1794), der Jubelsenior (1796) und Fibel (1809). Leider hat der Dichter diese kleinen beschränkten Zustände nie mit warmem Gefühl durchlebt, sondern nur mit dem angstvollen Streben, darüber hinauszukommen: der Humor, mit dem er sie schildert, hat etwas Unbehagliches. Während die modernen Dorfgeschichten das Stillleben der von der Cultur noch nicht heimgesuchten Kreise mit der Andacht übersättigter Culturmenschen aufsuchen, sehnt sich Jean Paul, der strebsame Sohn des Volks, aus dieser Enge heraus, und in seine Pietät gegen die Heimath mischt sich etwas von geringschätzigem Mitleid. Sein Respect vor dem Naturwüchsigen war angekünstelt; er zeigt uns die Naturmenschen nur in ihrer Sonntagsstimmung, aber humoristisch verzerrt, nicht in ihrer wirklichen Arbeit; er übertreibt auch die Freude an der Beschränktheit, indem er die ganze Existenz seiner Naturmenschen auf das Alphabet beschränkt, das sie den Kindern beibringen.

Sein erster Roman: die unsichtbare Loge, hatte die Tendenz, durch Erziehung hervorzubringen, was der damaligen Generation als das höchste Ziel galt, eine schöne Seele. Der Theaterdirector Goethe führte seinen Helden der Bildung wegen unter die Schauspieler; der Schulmeister Jean Paul läßt seinen Helden Gustav durch einen edlen und schwärmerischen Pietisten unter der Erde erziehen. Es wird ihm verheißen, daß er einst das Sonnenlicht schauen solle, wenn er sterbe: die Idee des Sterbens ist die höchste Hoffnung seines Lebens. Aehnlich wie das Individuum, wird die Gesellschaft durch einen höhern Willen symbolisch erzogen: ein geheimer Orden leitet sie in die Pfade, die sie von selbst zu finden zu schwach ist. — Jean Paul hatte 1792 das Manuscript an Moritz geschickt, dieser antwortete begeistert und besorgte ihm einen höchst günstigen Verlag: nach dem, was wir über Anton Reiser gesagt, wird die Seelenverwandtschaft begreiflich sein. — Inzwischen gab Jean Paul die Vollendung der unsichtbaren Loge auf und begann einen neuen Roman: Hesperus oder die Hundsposttage (1792—1794), der seinen Ruhm in Deutschland feststellte. Er verdient ihn vorzugsweise durch die kleinen idyllischen und humoristischen Züge, die in den spätern Werken nicht mehr übertroffen, kaum erreicht werden. In der Tendenz hat er eine unverkennbare Aehnlichkeit mit Wilhelm Meister: es ist ein Herausstreben des bildungsbedürftigen Bürgerstandes aus seiner Sphäre, nach dem Hof. Ein magischer Zauber zog den Dichter in den Dunstkreis der kleinen Höfe, so schwül er ihm schon aus der Ferne vorkam, und so eifrig er dies Ideal bereits im voraus satirisch behandelte: vor seiner Einbildungskraft schwebten jene träumerischen, ätherischen Blumenseelen, die nicht anders als in einer Einfassung von Sammet und Edelsteinen gedacht werden durften. Victor, sein Abbild im Hesperus, tritt der vornehmen Welt nicht mit der gläubigen Unbefangenheit Wilhelm's entgegen: seine Reflexion ist fertig, sein Humor und seine Empfindsamkeit sind gleichmäßig entwickelt. Sonst ist in seinem Verhalten zur vornehmen Welt, ja selbst in seinen Schicksalen die Aehnlichkeit augenscheinlich. Seine weibliche, empfängliche Natur, sein hingebender Bildungstrieb und seine zudringliche Bescheidenheit eignet ihn ebensowenig zum Gemahl der Gräfin Clotilde, als der verwandte Charakter Wilhelm's eine Bürgschaft für die Baroneß Nathalie sein kann. Die Verherrlichung des blosen Bildungstriebs in den praktischen Lebensbeziehungen ist keinem der beiden Dichter gelungen; denn er entwickelt sich nur in dem Verhältniß zu fertigen Männern; diese aber zu schildern, war dem einen Dichter so schwer wie dem andern. Am meisten vergriffen sind die tragischen Charaktere: der Pythagoreer Emanuel, eine ätherische Natur, die nur in verklärten Empfindungen, d. h. in Illusionen lebt, und weder Fleisch noch Blut hat, und der edle Menschenfeind und Atheist Lord Horion, mit seiner

Sehnsucht nach dem Erhabenen und seiner Verachtung alles Wirklichen, mit seinem hoffnungslosen Tugendstrahlen, das auf die unzweckmäßige Beschäftigung ausläuft, sieben Bastarde eines liederlichen Fürsten zu edlen Menschen und Regenten zu erziehen, mit seiner Todteninsel und seinem Selbstmord.

Unmittelbar nach Vollendung des Hesperus schrieb Jean Paul den Siebenkäs (1794—1796), ein Werk, in welchem er seine eigene Natur am vollständigsten ausgesprochen hat, und dem an getreuer Naturbeobachtung vielleicht kein anderes gleichsteht. Wir werden durch eine Menge kleiner Züge von blendender Wahrheit überrascht; aber je bestimmter die Umrisse sind, desto greller tritt uns die Unsittlichkeit der Lebensauffassung entgegen. Siebenkäs ist ein Genie, das im Bewußtsein seiner Genialität alle Pflichten des wirklichen Lebens über den Haufen wirft. Leichtsinnig vertauscht er seinen Namen mit einem andern und macht dadurch sein Bürgerrecht in der wirklichen Welt zweifelhaft; ebenso leichtsinnig schließt er eine unpassende Ehe; mit frevelhaftem Leichtsinn spielt er mit dem Glück des Wesens, an das ihn nun die Pflicht bindet, blos um zu zeigen, daß das Genie das Vorrecht habe, den Ueberlieferungen, Sitten und Gesetzen der Gesellschaft gegenüber den Sonderling zu spielen, und als nun in Folge aller dieser Verirrungen ihm die Ehe eine unerträgliche Last geworden ist, wirft er sie ohne Bedenken ab, indem er sich für todt ausgiebt und unter einem andern Namen eine Andere heirathet, wie er es auch seiner Frau überläßt, eine andere Ehe einzugehen. Dies Verhalten, das im bürgerlichen Leben ins Zuchthaus führt, wird als das wahrhaft geniale, als das dem freien Menschen geziemende dargestellt. Bei dieser excentrischen Subjectivität des Pflichtbegriffs wird man den Haß Jean Paul's gegen die Kantische Philosophie begreifen; man wird aber auch einsehen, wie nothwendig es war, daß diese Philosophie mit unerbittlicher Strenge einem Zeitalter, das allen innern Halt verloren hatte, den kategorischen Imperativ der Pflicht einschärfte. Der Siebenkäs ist ein augenscheinliches Zeugniß für die Verwahrlosung, zu welcher endlich die Subjectivität der schönen Seelen, der hohen Menschen, der Genies u. s. w., kurz, die Losreißung von dem Boden des Gegebenen führen mußte.

Bei diesen Arbeiten hatte Jean Paul stets das Hauptwerk seines Lebens im Auge, den Titan, der die höchsten Spitzen des Ideals vergegenwärtigen sollte. Da die Methode seines Schaffens bereits vor dem Beginn desselben fertig war, so ist es hier am Ort, dieselbe näher ins Auge zu fassen.

Man wird zuweilen durch die bunte Mannigfaltigkeit seiner Figuren in Verwirrung gesetzt und glaubt ihm einen gewissen Reichthum zusprechen zu müssen. Allein dieser Reichthum ist nur auf der Oberfläche. Zwar

sind die Genrebilder, die er zur Staffage benutzt, mit außerordentlicher Virtuosität ausgeführt und verrathen ein mikroskopisch geschärftes Auge für die Außenseite des Lebens. In diesen Genrebildern ist aber keine eigentlich psychologische Entwickelung, sie sind ohne innere Geschichte und bewegen sich lediglich im Gebiet der Erscheinung. Diejenigen Charaktere dagegen, bei denen eine Analyse und Entwickelung stattfindet, sind trotz des umfassenden empirischen Materials, das in sie verwebt ist, nur abgelöste Fregmente aus des Dichters eigener Natur. Wenn in seiner Seele die idealen Typen fertig waren, so suchte er nach Modellen in der Wirklichkeit und häufte massenhafte Beobachtungen zusammen, aber es gelang ihm nur selten, sie zu einer organischen Bildung zu krystallisiren. Nun wird zwar jeder Dichter seine Gestalten durch das innere Medium seines Lebens anschauen, er wird in ihnen nur die Saiten ertönen lassen, die in seinem Innern wiederklingen, es kommt eben darauf an, daß die Harmonie seines Innern reich genug ist. Aber bei Jean Paul war der Umfang des Seelenlebens, so excentrisch es zuweilen aussah, gering und daher die Lebensformen, die er zur Gestaltung brachte, dürftig und einförmig.

In Victor und Siebenkäs hat er die Totalität seiner Natur geschildert, mit all den innern Widersprüchen, deren Auflösung er dem guten Willen des Lesers überließ. Dann veranlaßte ihn das Gefühl dieser Widersprüche, seinen eigenen Charakter in seine Grundbestandtheile aufzulösen und jedem einzelnen eine gesonderte Gestalt zu geben. Zunächst wurde er zwei äußerste Pole in seiner Natur gewahr, die ätherische ins Blaue hinaus strebende Schwärmerei einer der Welt nicht angehörigen reinen Seele und den Cynismus einer starken Natur, welche die Welt verachtet, weil sie in ihr nichts Ideales, nichts Erhabenes findet und mit ihr ein humoristisches Spiel treibt. Die erste Reihe versinnlichen uns Emanuel, der Pietist und der nachmalige Spener; der Typus der zweiten Reihe ist Schoppe, der humoristische Philosoph, der die Welt für ein Narrenhaus ansieht, weil er keinen Glauben hat, der mit dem Leben spielt, weil er keinen Inhalt darin findet, der die ideale Stimmung seines Gemüths, weil ihr in der Außenwelt nichts entspricht, in schneidende Dissonanz verkehrt, und der seinen Namen oder im Grunde seine ganze Persönlichkeit so häufig vertauscht, daß er zuletzt an seiner Identität zweifelt, daß ihm sein Ich gespenstisch gegenübertritt und daß er im Wahnsinn endet. Der ächte Humor geht aus einer freudigen Natur hervor, der die Gegenstände in übermüthigem Spiel entgegenspringen, während dieser sauersüße Humor, der nie im Stande ist, die gegenständliche Welt durch eine poetische Stimmung zu verklären, unsere Seele in die Bande des rohesten Zufalls verstrickt. — In den meisten der komischen Figuren Jean Paul's erkennt man bald einen aus dem Abstracten ins Concrete, aus dem Grenzenlosen ins Bestimmte

übersetzten Schoppe. Sie haben zwar sehr starke moralische Empfindungen, aber der Regulator dieser Empfindungen, das Gewissen, scheint ihnen verloren gegangen zu sein. Was Schoppe eigentlich ist, enthüllt uns Katzenberger. Der erhabene, die Welt vernichtende Humor des Erstern ist nichts als die Freude an der Mißgeburt und der angeborne Cynismus der Seele, den der Zweite mit so großem Behagen entwickelt.

In der Mitte zwischen diesen beiden Extremen steht das gläubige Hinausstreben in die Welt der Ideale: Gustav in der „unsichtbaren Loge," Gottwald, Albano, zuletzt in ironischer Wendung Nicolaus Markgraf. In dieser „blöden Jugendeselei" ist unser Dichter in der That zu Hause, und er hat von den stillen Träumen eines gläubigen Kindergemüths schöne und rührende Bilder dargestellt. Allein auch bei ihnen zeigt sich ein ungesunder Zug. Wer wollte nicht das Kind und den Jüngling in seiner ersten Blüthe um die reiche ideale Welt seines Innern beneiden, wenn auch das spätere Leben unbarmherzig die Illusionen zerstört. Aber Jean Paul's Helden erzeugen sich ihre Ideale auf eine künstliche, unnatürliche Weise. Albano fühlt das ästhetische Bedürfniß, einen Freund und eine Geliebte zu haben, um ihnen seine Gefühle zu schreiben, er fabricirt sich also dieselben. Gottwald verfährt auf dieselbe Weise. Im gesunden Leben geschieht es anders: man liebt, weil man einen liebenswerthen Gegenstand findet. Die gegenstandlose Liebe und Freundschaft, die beiläufig sehr charakteristisch sich durch den Grafentitel, seidene Kleider und dergleichen bestimmen läßt, ist die Frucht der Romanlectüre und sehr gefährlich für die weitere Lebensentwickelung. Daß dieses absolute Phantasieleben eine sehr böse Seite habe, davon hatte Jean Paul eine lebhafte Ahnung, und sein Roquairol ist eine glänzende, in allen Punkten treffende Satire gegen das Phantasieleben seiner eigenen Helden. Ueberhaupt darf man in den Consequenzen immer nur einen Schritt weiter gehen, um zu entdecken, daß die Gegensätze in seinen Charakteren nicht zu ernst zu nehmen sind. Weil sich der Dichter nie damit begnügt, die Gegenstände und Ereignisse ruhig darzustellen, sondern mit ihnen zugleich seine Reflexion giebt, hat fast jeder seiner Charaktere einen Doppelgänger, mit dem er verwechselt wird, der sein Schatten ist, das ironische Zerrbild seines wirklichen Inhalts.

Jean Paul's Erfindungskraft, reich in der Zusammenstellung kleiner Seelenbewegungen, ist doch zu dürftig, um eine wirkliche, in großen Zügen aufgefaßte Geschichte zu entwerfen. Wo er es versucht, aus dem innern Leben der Charaktere heraus ein Schicksal zu entwickeln, bleibt er im Fragment stecken; wo er dagegen die Geschichte nach künstlerischen Bedürfnissen construirt, spinnt sie sich zu einem sehr verwickelten Intriguenspiel aus, welches eine ungeheure Maschinerie an nichtige Zwecke ver-

schwendet und zu dem wahren Inhalt der Menschen kein Verhältniß hat. Als Zeitgenosse der Romantik strebt er nach dem Räthselhaften, Wunderbaren, Unbegreiflichen, aber als geborner Rationalist löst er es wieder ins Natürliche auf. Nichts ist abgeschmackter, als die Maschinerie im Titan und Hesperus.

Diese Zwecklosigkeit der Erfindung wird durch die sittliche Tendenz nicht gut gemacht: sie ist vorhanden, aber sie ist nicht die Seele des Ganzen. Um lebhaft zu empfinden, muß der Dichter einen Anlauf nehmen; um die Eingebungen seiner Willkür gegen jeden Widerspruch sicherzustellen, echauffirt er sich, und so thun es auch seine Helden. Es ist das die Weise der Kinder, aber bei Jean Paul geht das Kindesalter über alle Grenzen des Schicklichen hinaus. Um ein sittliches Problem so gründlich, wie es geschehen muß, zu durchdenken, wenn man überhaupt die Reflexion hineinmischen will, ist der Dichter zu unruhig und zu zerstreut; er erregt weder das Gefühl des natürlichen Lebens, welches stets so handelt, wie es handeln muß, noch eines reifen, durchdachten Princips. Seine Maximen sind nicht überzeugend für den individuellen Fall und höchst gefährlich in der Anwendung. Wenn er in jenen Jahren eine Apologie der Charlotte Corday schrieb, so wußte später bei der Ermordung Kotzebue's de Wette diese Stelle zur Vertheidigung Sand's auszubeuten, und ganz mit Recht, denn ein solches Verbrechen der Reflexion ging allerdings aus jener absoluten Subjectivität der sittlichen Empfindung hervor, welche eher danach strebte, fein zu empfinden, als recht, groß zu denken, als wahr, genial zu handeln, als pflichtmäßig. Der Cultus des Genius, an den Jean Paul in seinen Romanen so vielen Weihrauch verschwendet hat, war nicht die Religion, die unser Zeitalter erlösen konnte.

Wenn wir die grenzenlose Verkümmerung des deutschen Lebens bei Goethe auf Augenblicke, gefesselt durch den Reiz der schönen individuellen Natur, vergessen, werden wir bei Jean Paul fortwährend daran erinnert, weil die Ideale seiner Helden ganz in den Schranken der Empirie befangen sind. So schwärmt Albano für die französische Revolution und ist entschlossen, in den Reihen ihrer Krieger zu fechten, auch gegen sein eigenes Vaterland, Diese fixe Idee geht bei ihm so weit, daß er deswegen mit seiner Geliebten bricht. Nun stellt sich heraus, daß er das Höchste ist, was Jean Paul sich vorstellen konnte, ein deutscher Reichsfürst, einer von jenen verloren gegangenen Fürstensöhnen, an deren Aufsuchung und Erziehung seine Intriganten ihre besten Kräfte verschwenden, und sofort vergißt er seine Träume, heirathet eine Prinzessin und führt auf seinen Gütern eine Musterwirthschaft ein, was er als Graf von Cesara auch hätte thun können. Wie Wieland, schwebte auch Jean Paul als höchste Aufgabe vor, einen edeln Fürsten zu erziehen, wobei er ganz übersah,

daß mit einem edeln Fürsten nicht viel gewonnen ist, wenn ihm ein gesunder Staat fehlt.

Wir wenden uns nun zu seinem äußern Leben. Seine Lehrerstelle gab er 1794 auf und siedelte sich in Hof an, noch immer in dürftigen Verhältnissen. Die Reihe seiner Liebesversuche zu novellistischen Zwecken wurde zunächst an Bürgermädchen unermüdlich fortgesetzt; dazu kamen jetzt Briefe von vornehmen Frauen, Gräfinnen und Fürstinnen, die ihn als großen Mann umschwärmten: neue sehr interessante Modelle für Romanfiguren. Die Hoffnung, für den Titan geeignetes Material zu sammeln, wurde um so größer, als aus Weimar ein Brief von Charlotte von Kalb ankam, in deren leidenschaftlicher Gluth er das Urbild seiner gesuchten Titanide zu finden hoffte. Frau von Kalb war zwei Jahre älter, als der Dichter, ihr erster Liebesversuch mit Schiller war verunglückt, aber noch immer war sie eine schöne Frau, noch immer voll von hohen Empfindungen, noch immer bereit, wenn sich ein passender Ersatz fände, sich von ihrem Mann scheiden zu lassen. So kam der Dichter Juni 1796 in der Residenz der deutschen Literatur an. Er wurde auf Händen getragen, Frau von Kalb betete ihn mit Zorn an, die andern Damen wetteiferten mit ihr, und die Herren folgten. Herder und Wieland erstarben vor Entzückung. „Alle meine männlichen Bekanntschaften hier (ich wollte, nicht diese allein!) fingen sich mit den wärmsten Umarmungen an". Nur zwei Männer hielten sich fern, Goethe und Schiller; sie empfingen ihn höflich, aber kühl; sie betrachteten ihn mit Interesse, aber auch mit Verwunderung, „wie einen Mann, der aus dem Monde gefallen sei". Der Taumel, in den Weimar über diese neue Art von Dichtung gerieth, konnte ihnen zeigen, daß es mit der einheitlichen Bildung Weimar's doch nicht so sicher sei, und sie darauf vorbereiten, Kotzebue kurze Zeit darauf mit gleichem Enthusiasmus empfangen zu sehen. — Seit dieser Zeit war das Bündniß Jean Paul's mit den Gefühlsdichtern, mit Herder, Jacobi, Wieland, Sophie Laroche, Tiedge, Elisa von der Recke, Kosegarten u. s. w., entschieden, und ebenso die stillschweigende Opposition gegen die Goethe-Schiller-Kant'sche Schule, deren eifrigste Vertreter damals die Schlegel waren.

Nach seiner Rückreise im August 1796 besuchte ihn Frau von Krüdener. „Während sie in dem Selbstgefühl, daß sie den Berg erklommen, den kleinere Geister nicht die Kraft hätten zu ersteigen, und wo sogar der Schall ihrer Stimme ihrem Ohre nicht mehr Disharmonie sei, Jean Paul eine trunkene Freude und Rührung gab, wie er noch bei keiner Frau gehabt, weil sie sei wie keine, schien er ihr unvergeßlich mehr noch aus dem, was sie sah, aus dem, was sie fühlte, da sie ihn sah, als

aus dem, was sie las, wenn sie in seinen Werken so oft mit tiefer Rührung ihn bewundert u. s. w." (Spazier.) —

Im Juli 1797 trat ihm eine dritte Titanide entgegen, Emilie von Berlepsch, eine junge, schöne und geniale Wittwe. „Jean Paul," erzählt sein Biograph VI. S. 71, „war durch diese glühende Seele auf das heftigste entzündet, indem seine Phantasie an jeder neuen Erscheinung alle Tugenden der frühern zusammen fand. Sie traf gerade zu einer Zeit ein, als des Dichters Mutter dem Tode entgegen kränkelte. Trotzdem vermochte Emilie so viel über ihn, und der für seinen Titan aus dieser neuen Bekanntschaft ihm sich versprechende Gewinn erschien ihm so bedeutend: daß er die kranke Mutter auf mehrere Tage zu verlassen und der neuen Freundin nach Eger ins Franzensbad zu folgen wagte. Doch eben im höchsten Rausche des Genusses poetischer Gefühlsschwelgerei an der Seite dieser schönen und geistreichen Frau, die ihn übrigens mehr mit der Phantasie als dem Herzen liebte, und darum seinen Geist um so mehr gefesselt hielt, weil sie ihm von Sinnlichkeit durchaus rein erschien; — schreckte ihn plötzlich der Donnerschlag von dem unterdeß erfolgten Tod seiner Mutter auf .... in deren Nachlaß er ein Büchlein fand, in welchem sie aufgezeichnet, was sie sich in ihren Nächten durch Spinnen verdient." — Daß der Sohn diesen Umstand gern und mit Gefühl erzählte, bezeichnete seine vornehme Bekanntschaft als einen der rührendsten Züge in seinem Charakter!!

So verließ nun October 1797 Jean Paul seine Heimath und begab sich mit Emilie nach Leipzig. Hier aber fand sich seine Seele sehr verstimmt, denn während die Aristokratie auf den Knieen vor ihm gelegen, wollte sich der Bürger und Kaufmann auf gleichen Fuß mit ihm stellen. Außerdem wurde ihm das Verhältniß mit der Berlepsch unerträglich.

> Ihre Seele hing an meiner, heißer als ich an ihrer. Sie bekam über einige meiner Erklärungen Blutspeien, Ohnmachten, fürchterliche Zustände; ich erlebte Scenen, die noch keine Feder gemalt. Einmal an einem Morgen (den 13. Jänner), unter dem Machen einer Satire von Leibgeber, ging mein Inneres auseinander; ich kam Abends und sagte ihr die Ehe zu. Sie will thun, was ich will; will mir das Landgut kaufen, wo ich will, am Neckar, am Rhein, in der Schweiz, im Voigtland. So lieben und achten wird mich keine mehr, wie diese; und doch ist mein Schicksal noch nicht entschieden von — mir. —

Das Verhältniß löste sich in Freundschaft auf, Jean Paul begleitete sie noch nach Dresden im März 1798. Ein neuer Besuch in Weimar bestimmte ihn, sich im October ganz überzusiedeln. Das Bündniß mit Jacobi und Herder wurde enger; sie wollten zusammen eine Zeitschrift

herausgeben, und Herder besprach mit ihm seine Metakritik, den großen Krieg gegen die Kantische Philosophie, mit der Jean Paul schon früher kleine, unbekannt gebliebene Plänkeleien gehabt. Jean Paul selbst gab damals seine Briefe und bevorstehenden Lebenslauf heraus, in denen die Kantische Philosophie und die Schlegel'sche Aesthetik verspottet wurde. Eine Apotheose Herder's bildete den Schluß. Jean Paul gehörte also ganz zur streitenden Kirche, um so mehr, da ihm nach seiner Ansicht die Goethe-Schiller'sche Partei den Hof vertrat. „Hier ist Alles revolutionär kühn," schreibt er, „und Gattinnen gelten nichts. Wieland nimmt im Frühling seine frühere Geliebte, die Laroche, ins Haus, um aufzuleben, und die Kalb stellte seiner Frau den Nutzen vor." Das Verhältniß zur Letztern wurde wieder aufgenommen. „Herder achtet sie tief, und höher als die Berlepsch, und küßte sie sogar in Feuer neben seiner Frau." Jean Paul hatte im voraus einige Briefe an seinen Freund fertig gemacht, worin er ihm bereits seine Heirath anzeigte. Indeß trat ihm ein neues beseligendes Verhältniß entgegen mit einer Hildburghausenschen Hofdame Caroline von F., welches so weit gedieh, daß mit Einwilligung der Verwandten die Heirath förmlich beschlossen ward, und daß es ein — ganzes Jahr dauerte. Natürlich machte ihm Frau von Kalb heftige Scenen. „Die glühenden Briefe werden Dir einmal unbegreiflich machen, wie ich meine Entsagung ohne Orkane wiederholen konnte. Müßte ich ihr den Namen einer Geliebten ansagen, so thäte sich ein Fegefeuer auf." — Charlotte wollte ihn mit Gewalt heirathen, und er hatte Noth, sich ihrer zu erwehren. Es kam ihm hauptsächlich auf Studien zum Titan an; er war selbst neugierig, wen Albano eigentlich heirathen werde, ob Liane, oder Linda, oder wen sonst. Nun war Linda durch vielfältige Aeußerlichkeiten als eine Copie der Frau von Kalb bezeichnet, und wer den Ausgang dieser Figur kennt, wird zugestehen müssen, daß es damals etwas Bedenkliches hatte, die Geliebte eines Dichters zu sein. In anderer Beziehung aber möchten wir diesen Ausgang rechtfertigen. Das Bestreben, ein großes Weib zu sein, eine „Faustine" oder Titanide, und die zertrümmerte sittliche Welt prächtiger im eigenen Busen wieder aufzubauen, führt zu ähnlichen Resultaten, wie die Scene Linda's mit Roquairol.

Der erste Band des Titan erschien 1800. Er war den vier Töchtern des Herzogs von Meklenburg gewidmet, deren eine die Königin von Preußen war. Schon jetzt strebte Jean Paul, mittlerweile zum Hildburghausenschen Legationsrath erhoben, die Aristokratie in einer höhern Sphäre aufzusuchen, und so finden wir ihn im Juni 1800 in Berlin. Berlin war damals ebenso hungrig nach ungewöhnlichen Persönlichkeiten, die es anbeten könnte, als jetzt. Die Huldigungen, die Jean Paul von der Damenwelt zu Theil

wurden, übertrafen noch den Cultus von Weimar. Die Mittelpunkte der Gesellschaft bei Henriette Herz, bei Rahel Levin u. s. w. erschlossen sich ihm, aber auch die Equipagen der höchsten Aristokratie standen vor seiner Thür, und er empfing im Schlafrock die Besuche von Gräfinnen und Baronessen, die es sich zur Ehre rechneten, Haare seines Pudels auf der Brust zu tragen. Selbst die Königin Louise führte ihn in Sanssouci umher. Dem König wurde die Begeisterung zuletzt zu stark. Als sich Jean Paul um eine Präbende bewarb, wurde sie ihm nicht bewilligt, und der König äußerte: „Höre denn doch zu viel diesen Jean Paul herausstreichen. Wie will man erst von einem großen Staatsmann sprechen, oder von einem Helden? Die Damen verstehen immer das Maßhalten nicht.“ *)

Der Roman wurde in vier Bänden Ostern 1800 bis Ostern 1803 vollendet. Jean Paul hatte fast zehn Jahre daran gearbeitet, oder wenn man will, daran gelebt. Angeregt durch Jacobi's Allwill, schrieb er 1792 Studien über das verirrte Genie, über den Schwächling, der durch absichtliche Phantasieschwelgerei moralisch und physisch sich selbst übertäubt und zerstört. Roquairol war der erste Held seiner Dichtung. Als Gegensatz wurde ihm im Albano ein hoher Mensch gegenübergestellt, und der Siebenkäs oder Leibgeber-Schoppe fand sich von selbst dazu. Die Reise nach Weimar sollte die Farben geben, mit denen er seine Skizze ausfüllen wollte. Er begann die Ausarbeitung 1798, ohne das Ganze zu übersehen, ohne die Lösung der organischen Punkte gefunden zu haben. Nun blieben von den ursprünglichen Entwürfen zahlreiche Reste, die zu der spätern Entwickelung nicht stimmen wollten. Hätte er sich nicht zu sehr von den einzelnen empirischen Eindrücken in die Irre führen lassen, hätte er die ursprüngliche Tendenz festgehalten, die Verderblichkeit des subjectiven Phantasielebens (in Roquairol und Linda) nachzuweisen, so würde der Roman eine bedeutendere Stelle in unserer Entwickelung einnehmen. Freilich konnte es ihm, der selbst im Phantasieleben befangen war, nicht gegeben sein, dasselbe mit

*) Die Frauen, sagt Henriette Herz, wußten es ihm Dank, daß er sich in seinen Werken so angelegentlich mit ihnen beschäftigt, und bis in die tiefsten Falten ihres Gemüths zu dringen gesucht hatte; hauptsächlich aber dankten es ihm die vornehmen Damen, daß er sie so viel bedeutender und idealer darstellte, als sie in der That waren. Dies hatte seinen Grund darin, daß, als er zuerst Frauen der höhern Stände schilderte, er noch gar keine kannte, und einer reichen und wohlwollenden Einbildungskraft freien Spielraum ließ, diejenigen aus diesen Classen jedoch, welche er später kennen lernte, Alles anwendeten, um die ihnen schmeichelhafte Täuschung in ihm zu erhalten, und ihm möglichst ideal zu erscheinen. So hat er die Frauen der höhern Stände, so viele er deren auch später sah, eigentlich niemals kennen gelernt, ja diejenigen, deren Bekanntschaft er machte, in gewisser Beziehung immer falsch beurtheilt.

kritischem Ernst aufzulösen. Wie der Roman jetzt vor uns liegt, steht er dem „Wilhelm Meister“ zur Seite. Er zeigt einen ebenso lebhaften und allseitigen Bildungstrieb, eine ebenso unfertige geschichtliche Auffassung. Der Trotzkopf Albano fügt sich dem Gegebenen, wie der bescheidene und empfängliche Wilhelm Meister; aber die Welt, deren Gesetzen er sich fügt, ist im Grunde ebenso hohl und trostlos, als die unsichtbare Loge, die den strebsamen Kaufmanssohn empfängt.

Für seine Stellung zur Literatur wurde der Aufenthalt in Berlin sehr wichtig. Er war hingekommen als entschiedener Anhänger der Gefühlsphilosophie, als Gegner Fichte's und der Romantik. Das Athenäum hatte sich über den Mitarbeiter an der Metakritik sehr respectwidrig ausgesprochen, es hatte ihn mit Lafontaine zusammengestellt. *) Als Anhang zum ersten

---

*) Der große Haufe liebt J. Paul's Romane vielleicht nur wegen der anscheinenden Abenteuerlichkeit, während der gebildete Oekonom edle Thränen in Menge bei ihm weint und der strenge Künstler ihn als das blutrothe Himmelszeichen der vollendetsten Unpoesie der Nation und des Zeitalters haßt, kann sich der Mensch von universeller Tendenz an den grotesken Porcellanfiguren seines wie Reichstruppen zusammengetrommelten Bilderreizes ergötzen und die Willkürlichkeiten in ihm vergöttern. Ein eigenes Phänomen ist es; ein Autor, der die Anfangsgründe der Kunst nicht in der Gewalt hat, nicht ein Bonmot rein ausdrücken, nicht eine Geschichte gut erzählen kann, nur so was man gewöhnlich gut erzählen nennt, und dem man doch schon um eines solchen humoristischen Dithyrambus willen, wie der Adamsbrief des trotzigen, kernigen, prallen, herrlichen Leibgeber den Namen eines großen Dichters nicht ohne Ungerechtigkeit absprechen dürfte. Wenn seine Werke auch nicht übermäßig viel Bildung enthalten, so sind sie doch gebildet: das Ganze ist wie das Einzelne, und umgekehrt; kurz er ist fertig . . . Ueberhaupt läßt er sich fast nie herab, die Personen darzustellen, genug, daß er sie sich denkt und zuweilen eine treffende Bemerkung über sie sagt . . . Sein Schmuck besteht in bleiernen Arabesken im Nürnberger Stil. Hier ist die an Armuth grenzende Monotonie seiner Phantasie und seines Geistes am auffallendsten, aber hier ist auch seine anziehende Schwerfälligkeit zu Hause und pikante Geschmacklosigkeit, an der nur das zu tadeln ist, daß er nicht um sie zu wissen scheint. (Fr. Schlegel, 1798, S. 131.) — Nicht ohne Interesse ist ferner das Urtheil der Frau von Staël. L'esprit de J. P. ressemble souvent à celui de Montagne. Les auteurs français de l'ancien temps ont en général plus de rapport avec les Allemands que les écrivains du siècle de Louis XIV. On pourrait prier J. P. de n'être bizarre que malgré lui: tout ce qu'on dit involontairement répond toujours à la nature de quelqu'un, mais quand l'originalité naturelle est gâtée par la prétention à l'originalité, le lecteur ne jouit pas complètement même de ce qui est vrai, par le souvenir et la crainte de ce qui ne l'est pas. — Sa manière d'observer le coeur humain est pleine de finesse et de gaité, mais il ne connaît guère que le coeur humain tel qu'on peut le juger d'après

Bande des Titan ließ Jean Paul den Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana drucken, eine Satire gegen den transscendentalen Idealismus, die wunderlich genug aussah, die auf alle Fälle dem größern Publicum noch weniger zugänglich war, als Fichte's Schriften selbst. Nun kam er in Berlin im Kreise der geistreichen Frauen mit den bedeutenden Männern, die jene Richtung vertraten, in unmittelbare Berührung. Er lernte Fichte, Schleiermacher, A. W. Schlegel, Tieck, Bernhardi ꝛc. persönlich kennen, und was das Wichtigste war, die Gegner der Romantik, Merkel an ihrer Spitze, fielen auch über ihn her. So wurde das Bündniß schnell geschlossen, Jean Paul trat als Vertheidiger der Romantik auf, las den Jacob Böhme mit Eifer, und die 1804 erschienene Vorschule der Aesthetik, eine Sammlung seiner „Regelbücher", legt Zeugniß von dieser Wendung ab. Doch war das Bündniß nur äußerlich. Schleiermacher sowohl als Schlegel hatten eine natürliche Abneigung gegen den verwilderten Stil ihres neuen Freundes, und die Apotheose des eben verstorbenen Herder am Schluß der Vorschule stellte das etwas lau gewordene Verhältniß zu den Gefühlsphilosophen wieder her.

In der „Vorschule" finden wir eine Reihe glänzender Bemerkungen, die gerade ihrer paradoxen Form wegen viel lebhafter in die Augen springen, als die folgerichtigen Auseinandersetzungen Schiller's und Schlegel's, daneben aber die absolute Unfähigkeit, einen logischen Faden festzuhalten, und eine ganz auffallende Unstetigkeit des Urtheils. Was er gegen die Priester der absoluten Kunst sagt, ist fein und treffend, aber in seinen eigenen Vorschlägen verfällt er in die nämlichen Fehler, die er rügt. Wo ihm der Gedanke ausgeht, muß ein Bild zu Hülfe kommen, und dieses wird in der Regel nicht zur weitern Ausführung des Gedankens, sondern um seiner selbst willen fortgesetzt. Der Dichter hat vergessen, was er eigentlich sagen wollte.

---

les petites villes d'Allemagne, et il y a souvent dans la peinture de ces moeurs quelque chose de trop innocent pour notre siècle . . . La mélancolie continuelle de son langage ébranle quelquefois jusqu'à la fatigue. Lorsque l'imagination nous balance trop long-temps dans la vague, à la fin les couleurs se confondent à nos regards, les contours s'effacent, et il ne reste de ce qu'on a lu qu'un retentissement au lieu d'un souvenir . . . La poésie de son style ressemble aux sons de l'harmonica, qui ravissent d'abord et font mal au bout de quelques instants, parceque l'exaltation qu'ils excitent n'a pas d'objet déterminé. L'on donne trop d'avantage aux caractères arides et froids quand on leur présente la sensibilité comme une maladie, tandis que c'est de toutes les facultés morales la plus énergique, puisqu'elle donne le désir et la puissance de se dévouer aux autres.

Noch wichtiger wurde der Aufenthalt in Berlin für Jean Paul durch den Abschluß seiner Liebesversuche. Er war der vornehmen Damen müde und verlobte sich im November 1800 mit Karoline Meier, einer hochgebildeten Beamtentochter; er war bereits 38 Jahre alt. Da er in Berlin keine Anstellung fand, so ging er Juni 1801 nach Meiningen, von da nach Coburg, bis er sich im Frühjahr 1803 in Baireuth ansiedelte. Die Poesie seines Lebens war vorüber. „Bisher hager, bleich und die Unruhe seiner Seele in einem hastigen Wort, in dem suchenden Auge und der unstäten Bewegung ausdrückend, von einem Fleck zum andern eilend, nirgends mit einem Entschluß und dem Gefühl des Bleibens, selbst im Gespräch nirgend verharrend, wölbte sich plötzlich seine ganze Gestalt, es füllte und bräunte sich plötzlich sein Gesicht, er bekam ein äußerst robustes Ansehen, und man konnte ihn von da an bis zu seinem Ende fast dick nennen, auf eine Weise, daß seine frühern Freunde ihn kaum wiederzuerkennen vermochten."

In den ersten Jahren seiner Ehe schrieb er die Flegeljahre (1802—1804), und trat mit ihnen in den Kreis zurück, dem er eigentlich angehörte. Der positive Inhalt des Romans enthält eine gläubige, von idealem Streben erfüllte Dichternatur, und die Satire trifft die spießbürgerliche Gesellschaft, die ihm nicht mit jenem verführerischen Schimmer entgegenkam, wie die Aristokratie. In den Flegeljahren empfinden wir durchaus Realität, was im Titan trotz der scharfen Zeichnung keineswegs der Fall ist. Gottwald, der Held des Romans, der stille, bescheidene Träumer, der sich aus seiner einsamen Klause nach der Welt sehnt, erhält durch einen wohlwollenden Sonderling Gelegenheit, in verschiedenartige Verhältnisse und mit verschiedenartigen Menschen in Verkehr zu kommen. Dieser Sonderling setzt ihn in einem Testament zum Universalerben seines großen Vermögens ein, jedoch unter solchen Bedingungen: daß er um dieses Vermögen mit den zahlreichen, habsüchtigen und listigen Verwandten kämpfen muß. Obgleich der Roman nicht vollendet ist, kann man doch voraussehen, es werde das ganze Vermögen in den Händen dieser Verwandten bleiben, und dem Dichter nur als ein Bildungscapital dienen, ohne ihm irgend eine Selbstanstrengung zu ersparen. Die träumerische Unschuld einer jugendlichen, aus der Armuth des Dorfs plötzlich in das Treiben der Welt mit ihren Luftschlössern hineintretenden Dichterseele, der auf der einen Seite ein reich meublirtes Zimmer, ein Mittagsessen bei einem begüterten Kaufmann und dergleichen wunderbare und unerhörte Erlebnisse sind, die sich aber durch ihren innern Adel kühn über diese Welt erhebt, hat an sich etwas Humoristisches, aber diesen Humor legt der Dichter diesmal nicht dem Bewußtsein des Helden unter, er läßt ihn vielmehr in seiner vollen Unschuld und stellt ihm dafür einen Zwillingsbruder

zur Seite, der wohlwollend, aber in seinen Aeußerungen mephistophelisch seine Irrfahrten ironisirt. Vult ist ein Theil von der Doppelnatur des Dichters, in dem sich aber recht lebhaft zeigt, daß Jean Paul's Humor nur ein künstlich Anerzogenes war. Er hat für den Humoristen keinen Zug, kein Ereigniß aus seinen Erlebnissen; es ist in ihm kein geschichtlicher Inhalt, er ist nur der Schatten für die ideale Empfindungswelt des Andern. Ein Abschluß fehlt auch hier, da der Dichter nach seiner alten Neigung seinem Helden wieder eine vornehme Erscheinung als Ideal entgegenhält: eine Sterngestalt, von der er wohl träumen, nach der er sich sehnen, die er aber nicht besitzen darf, da er sie wohl für sich erweichen, nicht aber überwältigen, sie nicht seiner Manneskraft unterordnen kann. Für Gottwald war wie für seinen Dichter eine Caroline Meier bestimmt. Um diese aber zu zeichnen, hatte er zu wenig Sinn für das wirklich bürgerliche Leben.

Sein späteres Leben hat für die Literaturgeschichte wenig Interesse. Seit 1809 erhielt er vom Coadjutor von Dalberg ein Jahrgehalt, er blieb der gefeierte Dichter, wurde von Briefen und Reisenden heimgesucht, und fuhr fort, an sich und Andern Experimente zu machen.

> Jeder, der ihm nahestand, konnte das eigentliche Ziel seines Strebens in nichts Anderm erblicken, als ein großer Dichter, Gelehrter und Schriftsteller zu werden, und davon waren selbst weibliche Wesen nicht ausgenommen. Wie lange glaubte seine älteste Tochter, die allerdings am längsten und am meisten mit ihm verkehrte, von sich das Nämliche, und ihre Pflicht, unverheirathet zu bleiben, um nach des Vaters Tode in seiner Weise fortzufahren!... Da sie auf die täuschendste Weise sprach wie er, schrieb wie er, so konnte sie leicht in glücklicher Selbsttäuschung in der vollkommenen Aneignung dieser Form sich befriedigt glauben. —

Er starb 1825, nachdem er noch am Abend seines Lebens eine ziemlich leidenschaftliche Neigung zu Sophie Paulus gefaßt hatte, jenem schönen Weibe, das durch den kurzen Eheversuch mit A. W. Schlegel so unglücklich wurde.

Die Fruchtbarkeit der Romanschriftsteller war in jener Zeit noch nicht zu der Höhe gestiegen, die sie jetzt erreicht hat; es verdienen daher auch solche Leistungen Beachtung, die sich im gegenwärtigen Augenblick in der allgemeinen Fluth der Literatur verlieren würden. So sind namentlich die socialen Romane von Ernst Wagner hervorzuheben, die, gleichmäßig angeregt durch Goethe und Jean Paul, eine mittlere Richtung einschlugen und in mancher Beziehung an die gleichzeitigen Bestrebungen der Romantiker erinnerten, mit deren Coterie jedoch der Dichter in keiner Verbindung stand. Ernst Wagner, der Sohn eines meiningenschen Landgeistlichen,

geboren 1769, hatte eine praktisch juristische Laufbahn eingeschlagen, die ihn jedoch in Dürftigkeit und Mangel ließ. Jean Paul lernte ihn 1803 kennen und machte den Herzog von Meiningen auf ihn aufmerksam, der ihm 1804 eine Pension gab und ihm dadurch Muße verschaffte, sich ganz der Schriftstellerei zu widmen. Seine erste Dichtung war der Roman: Wilibald's Ansichten des Lebens (1804). Das Vorbild war Wilhelm Meister. „Im Roman", sagt der Dichter in der Vorrede, „muß das ganze Leben mit seinen innersten, tiefverborgensten Verhältnissen ausgebreitet daliegen; er soll mitten in unserm eigenen Leben ein anderes, liebliches, fabelhaftes Leben auferbauen, welches uns der Idee zuführt, ohne unsere Wirklichkeit zu vertilgen." Um nun das Bedürfniß des gewöhnlichen Publicums mit den höhern Bedürfnissen des Geistes zu verbinden, empfiehlt er weiter: „Man mache ihn ohne Bedenken auch zum Buch der Reflexion, zu einer allgemeinen Fundgrube von Ideen und Sentenzen, und gebe ihm zur Haupttendenz einen treuen Unterricht für die Menschen in der Kunst, das Leben zu idealisiren." — Ausdrücklich fügt er hinzu, daß die Charakterschilderung, im Drama die Hauptsache, für den Roman weniger nöthig sei. In diesem Sinn strotzt denn auch der Roman von Reflexionen aller Art und ist das Vorbild der modernen Novellen, in denen die Anschauung vollständig in der Betrachtung untergegangen ist. In derselben Art, wie Goethe und Jean Paul, bemüht sich Ernst Wagner, sich über das Verhältniß der bürgerlichen Gesellschaft zur vornehmen Welt ins Klare zu setzen, und auch hier sind es vorzugsweise Künstler, Musiker, Maler und Dichter, welche zwischen beiden Ständen die Brücke schlagen. Die Verhältnisse, die daraus hervorgehen, sind noch unwahrer, als im Wilhelm Meister, denn der Dichter erfindet für den Adel, den er nur aus der Phantasie kennt, Sitten und Unterhaltungen von einer übermäßigen Fratzenhaftigkeit. Auch das kindliche Gemüth wird lebhaft hervorgesucht, nur freilich bei ältern Männern und in einer Uebertreibung, die etwas Beleidigendes hat, z. B. bei der romantischen Schilderung der Weihnachtsfreuden. — Was aber das Buch wesentlich von Goethe und Jean Paul unterscheidet, ist die fieberhafte Sinnlichkeit, die durch dasselbe weht. Man höre z. B. die Schilderung der Heldin Mathilde:

> Ihre Lippen leben in jenem Lächeln, welches die Orgien der heiligsten Poesie in der jungen Brust ahnen läßt. Das ganze Bild existirt in einem Rosengewölk, in einem Aether der zartesten Liebe, der sie selbst bei den häuslichen Geschäften umfließt. Ihre Farbe ist nicht eigentlich roth, aber es schimmert ein glühendes Roth durch die reine Haut; sie gehört zu den Weibern, aus deren ganzer Form ein mildes Rosenfarb sieht; dies giebt ihnen einen ewigen Schimmer, der, besonders bei Blondinen, mit der leise-

sten Bewegung sogleich als hohe Farbe vordringt und sie den geschminkten Frauen gegenüber so sehr hebt. Das Weiß der sammtnen Haut glüht überall, und ist doch, außer den Wangen, nicht roth zu nennen — das Götterblut funkelt unter der reinsten menschlichen Blässe hervor u. s. w.

Als Gegensatz dazu betrachte man die Schilderung einer zweiten Dame, Marianne, die vor Liebesqual stirbt.

Es war ein römischer Kopf, braunlockig, mit schwarzen melancholischen Augen. Der Liebe Schwärmerei schien im Spalt ihrer Lippen zu wohnen. Ihr hoher Gang war lebhaft, der schlanke Wuchs hatte Fülle. Und wenn auch ihr Blick vom gestrigen Uebelbefinden noch matt und unsicher war, so schien doch über seine Reinheit, die, als das Herrschende, sich der ganzen Figur mittheilte, den körperlichen Leiden keine Gewalt gegeben; sie hatten nur die Farbe des Gesichts gekühlt und den Augenstrahl zum Schimmer gemildert.

Um nun weiter zu zeigen, wie der Dichter diese fieberhaften Voraussetzungen in Fluß bringt, führen wir eine Scene an, deren Anlage an den bekannten Besuch Philinens bei Wilhelm Meister erinnert, die aber zugleich den Gegensatz in der Sinnlichkeit der beiden Dichter am deutlichsten ausdrücken möchte. — Der Held liegt im Garten in einer Mondnacht im halben Schlaf.

Eine Umarmung weckte unsern Freund. Von glänzendem Weiß umflossen, schwebte eine süße weibliche Gestalt, die Arme sehnend nach ihm gewandt, hinter den Rosen hervor und schmiegte sich, wie ein Traum der Liebe, zu ihm nieder. Ihr Gewand war nur ein zarter Nebel, und glich den warmen Wogen der Mailüfte. Vor den heißen Schlägen ihres Busens war schnell aus dem seinigen das frostige Staunen geflohen. Willig in ihren Armen ruhend, fühlte er die Wange von einem leisen, zitternden Athem angehaucht, von heißen Thränen genetzt. Bald erschlossen ihre Lippen, brennend und in unaussprechlichem Geflüster, die seinigen. Trunken von Lieblichkeit, dunkelte ihm schon das Auge unter diesen feuchten Schlangenküssen. Sie entzündeten eine neu aufglühende Gluth in ihm. Sein Blick erlosch in der Fülle unbekannter Thränen, und seine ganze Seele verlor sich endlich in nie empfundenen Träumen, aus welchen ihn nur die zärtlichbittenden Klagen der verwundeten Göttin weckten, um ihn von neuem einzuwiegen. „O, ihr seligen Himmel, schonet!" schluchzte sie zuletzt gebrochen, wie im Innersten des Lebens an seligem Morde verblutend — und eben trat der sichelförmige Mond aus einer Wolke und erleuchtete die blühende Welt, als sie sich in wildem Entzücken seinen Armen entwand und mit abgewandtem Antlitz floh.

Diese erhitzte Sinnlichkeit hat einen um so krankhaftern Anstrich, da sie die eigentliche Masse des Romans ausfüllt. Die Bemühungen, die anderweitigen Verhältnisse des Lebens dichterisch zu verklären, sehen dagegen

sehr episodisch aus. Die weiblichen Gestalten, die der Dichter zeichnet und bei denen ihm in der Regel ein bestimmtes Modell aus Wilhelm Meister vorschwebt, nehmen regelmäßig unvermerkt die Physiognomie Mignon's oder Philinens an, oder vielmehr eine angstvolle Mischung aus Beiden. Nebenbei überläßt sich der Dichter nicht unbefangen dem Taumel seiner Lust, er analysirt vielmehr fortwährend und treibt mit den moralischen Gefühlen ein ebenso kunstreiches Spiel, als mit den sinnlichen Regungen. Hier erkennt man Rousseau und Jacobi heraus. Die Composition ist ohne alle Energie und führt daher zu einem empfindsamen, resignirten, nach keiner Seite hin befriedigenden Schluß.

Das Publicum nahm den Roman wegen seiner geistreichen Reflexionen und seiner warmen Schilderungen wohl auf, und er erlebte drei Auflagen. — In dem folgenden Werk: Die reisenden Maler, 1806, finden wir keinen Fortschritt. Die Tendenz, die beiden Stände gesellig zu nähern durch Vermittelung der Kunst, ist die nämliche, und die angewandten Mittel, Verkleidungen, Namensverwechselungen und dergleichen sehen raffinirter und gezwungener aus. Diesmal erstreckt sich die Emancipation bis auf die Prinzessinnen. Eine derselben hat einem Maler einen Kuß gegeben.

Mir ist, als hätte sein ruhiger Kuß eine süße Ruhe dieses Herzens aus meinen Lippen gezogen, die ich nicht eher kannte, als in jenem Augenblick, wo sie mir geraubt ward. — Wie soll ich Dir das beschreiben, worüber erst jetzt mein ganzer Stolz sich empört! — Erst jetzt fühle ich es, daß dieser Undankbare es war, der unaufgefordert unsern Kuß zuerst endigte — wer gab ihm ein Recht über meinen Kuß? — Sanft und kalt wies er mich von seinem Herzen zurück. — Das dankende Mädchen war so ganz sein — aber aus seinen Fingerspitzen starrte meiner Brust die kalte Schicklichkeit entgegen, nur mit seinem glänzenden Auge rief er dann meine Seele wieder freundlich zu sich hinüber — und ich, ich weinte darüber, daß ich nicht Alles, was mein ist und in mir athmet, ihm zum Lohne reichen konnte u. s. w.

Uebrigens wird bei diesem Versuche, die Stände zu vermischen, in der Ehe doch immer zuletzt den Verhältnissen Rechnung getragen, die einzelnen Stände bleiben bei einander. — Jene Liebesverhältnisse haben zuweilen einen durchaus lüsternen Anstrich. Wir heben eine Scene hervor, die weniger weit geht und die insofern charakteristisch ist, als sie zwischen der sprödesten aller Jungfrauen und dem kältesten aller Männer, die in diesem Roman vorkommen, stattfindet. — Sie haben eben in Erinnerungen an ihre Kindheit geschwelgt.

„Guter August!“ seufzte die schöne Jungfrau. Sie standen am Scheideweg, um die Uebrigen zu erwarten, und hatten sich im Kosen, ohne zu wissen wie, sanft und innig umschlungen, ihr ängstlich emporwallender Busen wärmte sein Herz, und unter seiner Hand zitterten die hohen Pulse des

ihrigen, kindlichrein schmiegten sie sich an einander, seligverborgen unter dem Schleier der düfteschweren Finsterniß. — „Guter, lieber Knabe! (jammerte das wunderbare Weib) Warum bist du mir denn entflohen, und kehrst nimmer zurück zu mir – zu deiner — „Gespielin!“ wollte sie sagen; aber süßspielend sogen schon seine Lippen den melodischen Hauch der Gespielin aus ihrem sehnsuchtheißen Munde. Nie gefühlte Schauder durchzitterten jetzt im langen schlürfenden Kusse die Brust dieses wilden Kindes. „Ich bitte dich um Gottes willen, August, laß mich aus deinen Armen fort, wenn du nicht willst, daß ich in diesem Augenblicke sterbe!“ rief sie und empfing ihn doch mit einer Kraft und Jugendfülle, wovor auch ein Stärkerer als er erbeben mußte. — Indessen ermannte er sich und ließ die Geängstete.

Und dann die Moral:

O, so laßt doch die Geschlechter küssen! Wer weiß, wie schnell uns die Zeit von diesem kurzen Leben ohne Gruß und Kuß scheiden läßt!

Wir haben diese Stellen aus zwei Gründen hervorgehoben, einmal um an dem Beispiel eines wohlgesinnten Dichters zu zeigen, daß man unrecht thut, die sinnliche Poesie jener Zeit stets mit dem Namen der Lucinde in Verbindung zu bringen, sodann um auf den ungeheuern Abstand zwischen solchen Schilderungen und den Schilderungen bei Goethe aufmerksam zu machen. Goethe wagt sich an die bedenklichsten Stoffe, allein er behandelt sie stets edel und vornehm, und zwar liegt das vorzugsweise darin, daß die Sinnlichkeit bei ihm stets ein Organ des Geistes und Gemüths bleibt, während sie hier in losgebundener Freiheit sich bewegt. Darum ist Goethe anmuthig selbst in der Leidenschaft; die andern Dichter dagegen verlieren mit der Ruhe des Gemüths auch das Maß der Schönheit.

Was „die reisenden Maler“ betrifft, so verfolgen sie daneben noch eine andere Tendenz. Es war gewissermaßen eine Monomanie Wagner's, mit Beihülfe der deutschen Fürsten eine Kunstanstalt zu gründen, aus der eine neue Blüthe der Kunst hervorgehen sollte. Zur Empfehlung dieser Idee sollte der vorliegende Roman dienen. Einmal wandte sich deshalb Wagner auch an den Philosophen Fichte, mit einer so inbrünstigen, flehenden Leidenschaftlichkeit, daß dieser Mann, dem die Kunst ziemlich fern lag, bestürzt wurde und alle möglichen Hebel in Bewegung zu setzen versprach. Ueberhaupt zeigt sich in den Briefen an Fichte und Jean Paul eine Krankhaftigkeit, die wir wenigstens in dem Grade aus seinen Romanen nicht herauslesen würden. — Der Versuch, einen phantastischen romantischen Rahmen für das Gemälde zu finden, ist eben nur ganz äußerlich geblieben; man verliert die Zigeunerbande, mit der er eröffnet wird, bald aus den Augen, und auch die zuweilen recht ansprechenden landschaftlichen Schilderungen nehmen keinen großen Raum ein.

Auf die beiden folgenden Romane: Die Reisen aus der Fremde in die Heimath, 1808, und Isidora, 1812, gehen wir nicht weiter ein, weil sie in der Art nichts Neues gaben und künstlerisch betrachtet ohne erheblichen Werth sind. Ernst Wagner starb 1812, nachdem er Jahre lang an einer unheilbaren Krankheit gelitten.

Wir wenden uns nun zu Goethe zurück, um seine Thätigkeit in dieser Richtung der Literatur abzuschließen, obgleich sie über den Zeitraum, den wir uns für dieses Kapitel gesteckt hatten, hinausgeht: nämlich zu den Wahlverwandtschaften (1809): einem von den wenigen Werken, die in raschem Fluß geschrieben wurden, da bei den meisten Dichtungen Goethe's Anlage und Ausführung zu weit auseinander lag.

Die Wahlverwandtschaften sind eines der kunstvollsten Werke, welche die deutsche Poesie hervorgebracht hat. Eine Fülle der zierlichsten Gedanken, zum Theil unter muthwilligen Verkleidungen; die farbenreichsten Bilder in einem engen, aber schönen Rahmen anmuthig gruppirt; und indem der Dichter in diesem Spiel unser Gemüth nur auf der Oberfläche zu berühren scheint, wird unser Inneres umstrickt, ja wie von einer magischen Kraft befangen.

Goethe hat ein wunderbares Auge für die feinsten Züge der gegenständlichen Welt und ein Gemüth, das in schnellen und schönen Schwingungen augenblicklich den Ton, der ihm entgegenklingt, zu einer ahnungsvollen Harmonie erweitert; aber es fehlt ihm die Entschlossenheit, die unaufgelösten und unentwickelten Tonfolgen der Natur zu einem überwältigenden Schluß zu verketten. Mit feinem Spürsinn versteht er Verhältnisse einzuleiten, Zustände auseinanderzusetzen, Probleme zu stellen, Wünsche und Hoffnungen zu erregen; aber sein Geist hat nicht die Freiheit, die zerstreuten Funken zu einem elektrischen Schlage zu sammeln, der uns läutert, indem er uns zu vernichten scheint. Nirgends springt dies Mißverhältniß so in die Augen, als in den Wahlverwandtschaften, wo die beiden Theile durch einen sehr auffallenden Strich von einander getrennt sind. Die Anlage des ersten Theils können wir nie genug bewundern. Die Kunst, mit welcher der Dichter die sinnliche Natur, in der sich die Geschichte bewegen soll, vor unsern Augen entstehen läßt, so daß wir sie erleben; mit der er das Gespinnst der unfertigen Zustände, die uns ein Unheil ahnen lassen, anscheinend in den heitersten Farben entwickelt; mit der er endlich Betrachtungen aus dem Gebiet der Natur so in die Begebenheit zu verweben weiß, daß sie der Stimmung den idealen Ausdruck geben: — diese Kunst hat in der deutschen Poesie nicht ihres Gleichen. Und dabei der bescheidene Gebrauch der Farben und Striche, da man doch überall merkt, daß dem Dichter ein unendlicher Reichthum zu Gebote stünde, die weise Fügung alles Einzelnen, so daß der unmittelbarste Ausdruck der

Stimmung als das Ergebniß der feinsten künstlerischen Berechnung erscheint! — So geht es fort bis zu der Katastrophe, die Eduard aus dem Schloß vertreibt. Dann aber verliert die Dichtung plötzlich allen Halt: die innere und die äußere Welt, die sich bisher so innig verschlungen hatten, fallen auseinander. Eine Reihe fremder Figuren und Ereignisse drängen sich hervor, die Handlung scheint stille zu stehen und müßigen Episoden Platz zu machen. Um die Spannung nicht ganz erlahmen zu lassen und die Entwickelung des Hauptcharakters fortzuführen, wendet der Dichter ein sehr bedenkliches Mittel an. Er schreibt uns die angeblichen Tagebuchblätter Ottiliens ab, durch die sich ein „rother Faden" ziehen soll, ein Hinweis auf den Fortgang ihrer Empfindungen; allein er versäumt es, uns diesen Faden zu zeigen. In jenen Reflexionen fehlt nicht nur die folgerichtige Bewegung, sondern die meisten von ihnen sind von der Art, daß ein junges Mädchen von der Anlage Ottiliens sie gar nicht hätte anstellen können. Sie enthalten nicht unmittelbare Regungen der Seele, sondern Maximen über das menschliche Leben, und setzen eine feine, eindringende, scharfe und kalte Beobachtung der Wirklichkeit, ja eine Reife des Geistes voraus, welche nur das höhere Alter giebt. Sie stehen mit den bunten Geschichten, die uns daneben erzählt werden, in gar keinem, oder, was noch schlimmer ist, in einem äußerlichen, künstlichen Zusammenhang: man durchschaut in vielen Fällen, wie die einzelne Geschichte nur um der Reflexion willen eingefügt ist. — Unerwartet und plötzlich knüpft der Dichter den abgerissenen Faden wieder an, und nun erfolgt die Katastrophe mit einer jähen, erschreckenden Gewaltsamkeit. Die Entschlüsse, durch welche sich die Betheiligten aus ihrer angstvollen Verwickelung befreien, sind so unbegreiflicher Natur, daß nur eine sorgfältige Vorbereitung sie uns hätte motiviren können. Aber die Weisheit der Tagebuchblätter oder der geselligen Unterhaltungen hat nicht den geringsten Bezug zu dieser neuen Wendung der Dinge, und wir bleiben in einer Verwirrung, die uns um so mehr peinigt, da wir einen tragischen Eindruck empfangen sollen, ohne das innere Gefühl der Nothwendigkeit.

Den Werther hat der Dichter selbst erlebt; das Problem der Wahlverwandtschaften hat er sich ausgeklügelt. Im Werther verfolgen wir die Leidenschaft Schritt für Schritt, und empfinden den Ausgang als nothwendig. In den Wahlverwandtschaften merken wir, daß der Dichter selbst, wo es darauf ankommt, eine entscheidende Wendung zu nehmen, rathlos ist, und daß er darum die Entscheidung so weit als möglich hinausschiebt. In dem Problem, wie er es gestellt, ist kein bestimmter Ausgang vorgezeichnet, und er verfällt auf den allersonderbarsten.

Werther und Lotte erscheinen als Kinder der Natur, von denen wenigstens der eine sich daran gewöhnt hat, seinem Herzen in allen Dingen unbedingte Folge zu geben. Ihre Verhältnisse sind sehr einfach: zwar

nicht gesund, aber unverkünstelt. Daß die Liebe einem unbändigen Gemüth, wenn sie zum erwünschten Ziele nicht führt, den Untergang bereitet, mag in unserer Zeit, wo man sich zu bedingen und zu fügen weiß, selten sein, aber es ist nicht gegen die Natur. Im Kreise der guten Gesellschaft dagegen, die auch in ihren Leidenschaften, auch wo sie der Leidenschaft über den Verstand Raum zu geben entschlossen ist, sich an bestimmte Formen bindet, erscheinen gewaltsame Entschlüsse stets als Rohheit. Menschen, die weder recht zu genießen, noch recht zu entbehren verstehn, sind ohne Schicksal, und weil der Dichter dies fühlte, suchte er die fehlende innere Nothwendigkeit durch eine äußere, durch das Gesetz der chemischen Verwandtschaft zu beschönigen: einen Naturfatalismus, der mit seiner vornehmen Symbolik eigentlich doch nur ein inhaltloses Spiel ist.

Auf jeden Leser wird Eduard einen unbefriedigenden Eindruck machen, den Eindruck einer unfertigen Natur, in welcher fliegende Hitze die Stelle der Kraft vertritt. Dieser Eindruck ist ein so auffallender, daß man nicht anders glauben kann, als der Dichter habe ihn beabsichtigt. Nun erfahren wir aber aus einem Brief an Reinhard (21. Februar 1810), daß Goethe diesen Charakter besonders liebte, weil er ihm das rücksichtslose Gefühl vertrat, und wenn wir ihn nun, betroffen, noch einmal ins Auge fassen, so empfinden wir, daß er in der That die meiste Natur enthält, und daß in seinem gewaltthätigen Bestreben immer noch mehr Sinn ist, als in den weisen Plänen Charlottens und des Hauptmanns. Aber das Unglück ist sein Stand. Wir werden stets daran erinnert, daß er ein Edelmann ist, und wenn wir ihm bei der Gewaltsamkeit seiner Leidenschaft selbst ein Verbrechen poetisch verzeihen würden, so kann sich diese Verzeihung auf die Verletzung des natürlichen Anstandes nicht ausdehnen. Eduard ist seiner tollen Neigung so widerstandlos hingegeben, daß er einigemale aufhört, ein Gentleman zu sein.

Charlotte soll die vollendete Bildung des Gemüths ausdrücken, die ihrerseits den Wünschen des Herzens entsagt, und daher auch auf der andern Seite Entsagung zu fordern das Recht hat. Allein ihr unverschuldetes Leiden würde rührender sein, wenn die Entsagung sie mehr kostete. Alle Achtung vor ihrer Tugend, es fehlt ihr vor allen Dingen an Temperament. Wie können wir ihr unser Mitgefühl schenken, da die Verletzungen, die sie erleidet, nicht innerlich bluten? Der Dichter hat wahrscheinlich geglaubt, sie reiner und idealer darzustellen, wenn er trotz aller Kränkungen in ihr kein Gefühl von Haß weder gegen Eduard noch gegen Ottilie aufkommen ließ. Aber es wäre mehr Adel in ihr, wenn sie mehr die Fähigkeit des Hasses hätte. Es wird in ihr weiter nichts gestört, als das Bedürfniß des Anstandes und der Schicklichkeit. Sie liebt Eduard

nicht, wenigstens nicht so weit, um durch seine Untreue innerlich verletzt zu werden; sie liebt einen Andern, sie empfindet ihre Ehe als eine unsittliche und doch sucht sie dieselbe um des Anstandes willen aufrecht zu halten. Das mag im wirklichen Leben sehr achtungswerth sein, in der Poesie erregt es kein Interesse. Wo die Religion oder die Sitte die Lösung der Ehe verbietet, reibt sich Nothwendigkeit an Nothwendigkeit; wo sie aber so leicht gemacht wird, wie hier, da treten Erwägungen untergeordneter Art ein, Erwägungen, die ganz und gar in das Gebiet der Prosa gehören.

Es ist sonderbar, daß Goethe in diesem Roman die Heiligkeit der Ehe zu vertreten glaubte. „Ich war, schreibt er an Zelter 5, S. 380, bemüht, die wahre Katharsis so rein und vollkommen als möglich abzuschließen. . . Das sechste Gebot, welches schon in der Wüste Jehovah so nöthig schien, daß er es mit eigenen Fingern in Granittafeln einschnitt, wird in unsern löschpapierenen Katechismen immerfort aufrechtzuhalten nöthig sein.“ — Eine seltsame Täuschung! Was von Eduard oder den leichtsinnigen Weltleuten gegen die Ehe gefrevelt wird, ist kaum so schlimm, als die Altklugheit, mit der Charlotte und ihr Freund, der Mittler, für die Ehe in Schranken treten. Man male sich die Scene aus, in der Eduard und Charlotte unter dem Anschein der reinsten Legitimität einen geistigen Ehebruch begehen, der an dem Kinde auf eine so seltsame Weise ans Tageslicht kommt. Die Ausführung ist meisterhaft, sie zeigt uns das Unerhörteste in lebendigster Gegenwart, aber sieht man die Scene näher an, so ist sie abscheulich, ja entsetzlich; und wenn man sie als wirklich denkt, so hätten sie in den beiden Betheiligten eine Mischung von Schauder und Ekel zurücklassen müssen, der die Fortdauer der Ehe unmöglich gemacht hätte. Aber bei Charlotte finden wir von diesem Gefühle keine Spur; sie denkt nur an das Schickliche und Zweckmäßige der Folge, nicht an das Unsittliche der Thatsache selbst. — Die Wahlverwandtschaften sind ein gefährliches Buch, nicht weil bedenkliche und anstößige Dinge drin vorkommen, sondern weil es eine Folge sittlicher Acte wie einen Naturproceß behandelt.*) Und die Kunst hat nur darin ihr Dasein, die Naturfolge in den Kreis der Ideen zu erheben.

An Ottilie hat der Dichter alle ideale Farbe verschwendet, die

*) Es ist ein grenzenloses Verdienst unsers alten Kant um die Welt und ich darf auch sagen um mich, daß er, in seiner Kritik der Urtheilskraft Kunst und Natur nebeneinanderstellt, und beiden das Recht zugesteht, aus großen Principien zwecklos zu handeln. So hatte mich Spinoza früher schon in dem Haß gegen die absurden Endursachen beglaubigt. Natur und Kunst sind zu groß, um auf Zwecke auszugehn, und haben's auch nicht nöthig, denn Bezüge giebt es überall, und Bezüge sind das Leben. (Goethe an Zelter, 5, S. 340.)

ihm überhaupt zu Gebote stand. Die Erinnerung an Mignon liegt sehr nahe; allein der Vergleich dürfte wohl zu Gunsten der letztern ausfallen. Mignon ist eine durchaus poetische Erscheinung, weil sie eben nur Erscheinung ist, deren räthselhafte Widersprüche uns ahnungsvoll berühren, ohne daß wir genöthigt wären, über ihr Wesen nachzudenken; sie greift niemals handelnd in die sittliche Welt ein, sie liebt und leidet still und heimlich. Ottilie dagegen betheiligt sich sehr ernst an dem sittlichen Conflict, ja in ihr soll sowohl die Schuld als die Reinigung den idealsten Ausdruck finden. Nun fehlt uns für dies seltsame Wesen das Maß des Lebens. Der Dichter hat sich bemüht, eine Reihe einzelner, höchst anmuthiger Züge zusammenzusuchen, die Keiner so gut zu finden verstand, weil sich Keinem die Natur in solcher Fülle zu Füßen geworfen hatte; aber diese Einzelheiten geben uns über ihr wirkliches Leben ebenso wenig Aufschluß, als die greisenhaften Reflexionen ihrer Tageblätter. Wenn sie in dem Verhältniß zu Eduard eine Schuld gegen Charlotte, ihre mütterliche Freundin, begeht, so würden wir uns mit dieser Schuld leicht versöhnen, wenn die Leidenschaft gewaltiger und ergreifender geschildert wäre. Aber nicht eine Spur von jenem hinreißenden Zauber, den Goethe so wohl auszuüben verstand, dem wir selbst in den kurzen Scenen der Leidenschaft bei Mignon begegnen, treffen wir in diesem seltsam verschlossenen Wesen an.

Die Leidenschaft erscheint nicht als der überwältigende Ausdruck der eigensten Natur, sondern als etwas Fremdes, das über den Menschen kommt, als der Einfluß physikalischer Gesetze: das zeigt u. a. der seltsame Einfall, in den Nerven Ottiliens die Beziehung metallischer Kräfte wahrzunehmen. Schon ihre ursprünglichen Zustände sind der Gegenstand eines physiologischen Studiums, und die weitere Entwickelung derselben nach der Katastrophe, die durch das Gefühl von der Unlösbarkeit des Conflicts herbeigeführt wird, ist so räthselhaft, und wird dabei so ausführlich geschildert, daß wir in Verwirrung gerathen. Und doch giebt uns der Dichter ihren Charakter für ein Ideal aus, und stellt an uns die Anforderung, wir sollen ihn als nothwendig empfinden; ja vollständig rathlos stehen wir da, als Ottilie durch ihre seltsame Buße sich wirklich in eine Heilige verwandelt, als ihre Gebeine Wunder thun.

Durch die Neigung, auf die letzten Gründe der Erscheinung einzugehen, die Thatsachen nur als Gegenstand der Analyse aufzufassen, ließ sich die Kunst verleiten, nach Art des Anatomen, nicht selten auf eine recht widerliche Weise, die innern Organe der Seele bloßzulegen. In dem praktischen Leben war keine feste und bestimmte Gestalt der Ideen vorhanden, der Dichter mußte sich überall bemühen, auf die letzten Gründe zurückzugehen. Aus diesem Zersetzungsproceß entspringt jene sogenannte Objecti-

vität, die alles Urtheil aufhebt.*) Irgendwo müßte uns doch der Dichter eine Spur seiner eigenen sittlichen Weltanschauung zeigen; aber in den Wahlverwandtschaften verlieren wir uns ganz in die Thatsachen. Wie man das Leben zubringt, erscheint ziemlich gleichgültig; in seiner Tiefe ist nichts als Bitterkeit, der Schaum auf der Oberfläche spielt in ziemlich lustigen Farben. Das Reich des Zufalls ist allwaltend; Andeutungen und Vorzeichen umstricken das Leben, aber man beachtet sie nicht, und wo man sie einmal festhält, erweisen sie sich als trügerisch. In diesem finstern Spiel des Schicksals scheint sich als die leitende Lebensmaxime der Ausruf Charlottens festzustellen: „Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt. Vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen: es soll etwas geschehen, was ihm recht ist, was uns nicht recht scheint, und so geht es zuletzt durch, wir mögen uns geberden wie wir wollen.“ — Eine greisenhafte Lebensanschauung! am niederschlagendsten für junge, unverletzte Gemüther, die des Lebens noch froh und in den Zufälligkeiten und Gebrechen desselben noch nicht befangen sind.

Gewiß wäre es eine unbillige Zumuthung an den Dichter, er solle durch jedes seiner Werke die Gesammtbildung des Zeitalters durchschimmern lassen. Allein wo sich des gesammten Volks ein großes Leiden und damit eine große Idee bemächtigt, und wo es dem Dichter sichtlich darum zu thun ist, die Lebensatmosphäre seiner Zeit anschaulich zu machen, wo er mit einer gewissen vornehmen Sicherheit nicht nur über den einzelnen Fall, sondern über die demselben zu Grunde liegenden Maximen reflectirt, da wird man von ihm verlangen dürfen, sein Bild solle nicht in dem Aether der stofflosen Dichtung schweben, sondern auf dem festen Boden der Wirk-

*) Dieses liebliche Wesen, schreibt Reinhard (16. Febr. 1810) mit Goethe's Billigung, steht unter einer Art Naturnothwendigkeit, die von ihr auf alle ihre Umgebungen ausgeht, durch Anziehen und Zurückstoßen. Sie existirt so zu sagen in einem beständigen Zustand der Magnetisation. Weder in ihrem Wirken noch in ihrem Leiden ist volles, helles Bewußtsein; sie handelt und empfindet, sie lebt und stirbt so und nicht anders, weil sie nicht anders kann . . . Sie haben vollkommen Recht, daß das Gedichtete sein Recht behaupte wie das Geschehene, um so mehr, wenn das Gedichtete so tief aus der Natur gegriffen ist, daß es sogleich lebendig in die Reihe des Geschehenen eintritt. Spiritualistisch freilich sind Ihre Charaktere und Ereignisse nicht, und für Jacobi werden sie ein Aergerniß sein, so wie für Schelling eine himmlische Erscheinung. Indessen wenn wir jemals zu einer tiefern Kenntniß der Geheimnisse unserer Natur gelangen, so daß wir im Stande sind, uns davon Rechenschaft abzulegen, so ist es möglich, daß Ihr Buch alsdann als eine wunderbare Anticipation von Wahrheiten dastehe, von denen wir jetzt nur eine dunkle Ahnung haben. —

lichkeit aufgerichtet sein. In dieser Beziehung stehen die Wahlverwandtschaften in einem sehr nachtheiligen Verhältniß zum Wilhelm Meister. Der letztere Roman schildert die sittliche Atmosphäre Deutschlands am Ende des vorigen Jahrhunderts auf das getreuste. Der deutsche Geist hatte sich von den nationalen Ueberlieferungen losgerissen, die Religion hatte aufgehört der Kern eines wirklichen Organismus zu sein, der Staat und Alles was damit zusammenhing, war in Verachtung; die Lebenskunst ging nur auf das Privatleben; man strebte nach universeller Bildung und einer günstigen, heitern und gesicherten Existenz in den Privatverhältnissen, wobei freilich der Staat als Polizeianstalt unentbehrlich war. Wer sich der Religion hingab, that es auf ästhetisch-pietistische Weise, wie die schöne Seele. Eine Gemeinschaft der Kirche gab es so wenig, wie eine Gemeinschaft des Staats; das öffentliche Unglück suchte man so leicht als möglich zu ertragen, oder man fühlte es vielmehr gar nicht, sofern es nicht störend in die bequeme Behaglichkeit des Privatlebens eingriff. — Nun war aber in den 13 Jahren, die dazwischen liegen (1796—1809), ein großer Umschwung eingetreten, ein furchtbares Unglück, eine entsetzliche Schmach hatte sich über Deutschland ausgebreitet und das Gefühl derselben zitterte in jedem Herzen nach. — Von diesem Gefühl ist in den Wahlverwandtschaften keine Spur. Die Atmosphäre ist noch ganz die alte, sämmtliche Personen jagen mit ängstlicher Hast dem individuellen Glücke nach, ohne irgend eine Ahnung, daß sie Glieder eines größern Ganzen sind. Als Eduard in seiner Verzweiflung an einem Kriege theilnimmt, um entweder zu sterben oder sich das Recht zu erkaufen, seiner ungezügelten Leidenschaft nachzugehn, ist es ein beliebiger Krieg ohne weitern Inhalt. Er macht es wie die Hofleute unter Ludwig XIV., die, wenn sie einmal der Jagd und der Liebe müde waren, nach Flandern gingen, um sich auf eine neue Art zu amusiren. — Wo das Mißgeschick Deutschlands in sein individuelles Gefühl eingriff, erhob sich Goethe zu einer schönen und edlen Wärme. Wo er über Einzelheiten der öffentlichen Verhältnisse zu reflectiren Gelegenheit fand, war er stets geistvoll und bedeutend. Aber seine persönliche Abneigung, irgend einen tragischen Eindruck mächtiger auf sich wirken zu lassen, isolirte sein Herz von dem öffentlichen Unglück, und er sah mit einer Ergebung, die an Gleichgültigkeit grenzte, dem Einsturz aller Formen zu, die er eigentlich niemals lebendig empfunden hatte. Nirgends tritt uns diese Trennung von dem allgemeinen Leben so traurig vor die Augen, als in den Wahlverwandtschaften; und wenn H e i n r i c h L e o in seiner Universalgeschichte V, S. 492 behauptet: „in der Hauptsache steht Alles genau und in demselben Verhältnisse, wie unter Tiberius in Rom; denn für alle Verwickelungen des Lebens giebt es nur den Tod oder die Resignation altkluger Verständigkeit;" — so sind das zwar harte Worte, aber sie

sind wahr: nur hat Leo Unrecht, dem ganzen Zeitalter diese Schuld aufzubürden. — Man mißverstehe uns nicht so, als ob wir nur eine Lücke in dem Gemälde fänden, es ist vielmehr der innerste Lebenskern aller Charaktere von diesem Gift ästhetischer Selbstsucht angefressen. Goethe sagt selber, daß ein Charakter sich im Strom der Welt bilde, d. h. in der Theilnahme und Hingebung an das allgemeine Leben. Die Charaktere in den Wahlverwandtschaften haben diese Bildung nie durchgemacht; und daher kommt es, daß sie in ihrer Leidenschaft wie in ihrer Entsagung gleich kraftlos sind, daß jedes Lebensmotiv, welches nicht etwa aus einem Naturproceß hervorgeht, in Reflexionen zerbröckelt. Daher kommt es, daß zum Schluß mit der Religion ein fast freventliches Spiel getrieben wird. Die Buße Ottiliens, ihr Tod, die Wunder, die ihre Gebeine thun, die Flittern, mit denen man sie ausputzt, das alles hat einen ganz katholischen Anstrich, wenn auch die Kirche gegen eine solche Kanonisation des Individuellsten und Subjectivsten einen lebhaften Protest erheben würde. — Es war der ästhetischen Bildung, die auf die griechische Weltanschauung begründet war, in ihrem einseitigen Streben nicht gelungen, der Sittlichkeit ein neues, haltbares Princip zu finden; und darum mußte sie untergehen, um viel unschönern, aber tiefer in das Leben eingreifenden Bildungsformen Platz zu machen, wie ja auch das jugendlich heitere Götterleben in der Griechenwelt untergehen mußte, um den finstern, aber lebenskräftigen Gebilden des absoluten Staats und der absoluten Religion freien Spielraum zu gewähren.

Wir wenden uns jetzt zu dem größten Kunstwerk, welches wir Goethe verdanken, zu dem Roman seines Lebens. Ueber die schöne Bezeichnung: Dichtung und Wahrheit, wird man wohl nicht mehr stutzig sein.

Die Nation hat sich daran gewöhnt, Goethe's Leben als die Hauptsache, seine Werke nur als Erläuterungen desselben anzusehen. Sie steht zu ihrem Lieblingsdichter in einem eigenthümlichen Verhältniß. Nie ist ein Dichter so vielseitig und so warm geliebt worden, nie ist die Hingebung der Nation so wenig erwiedert. Goethe war wie ein Gott, dessen Handeln sich dem sterblichen Maß entzieht. Er gab dem Volk Gesetze über Sitte, Denken und Empfinden, aber er nahm keine zurück: was er that, war wohlgethan. Er schuf sich sein Leben wie ein Kunstwerk, die Wirklichkeit mußte ihm dienen, ein selbstständiges Recht gestand er ihr nicht zu. Wer irgend einmal mit ihm in Berührung gekommen, hat diesen Augenblick als das Heiligthum seines Lebens gehegt. Er wußte sich jeden Menschen auf seine Weise zu idealisiren, und Jeder fühlte sich gehoben in diesem Bilde; aber dann schaltete er auch mit künstlerischer Souverainetät mit der Persönlichkeit; und wo ihm eine Seite ihres Wesens aufging, die zu seinem Ideal nicht paßte, stieß er sie hart und fremd von sich. Er

hat Andern viel Schmerzen bereitet, ohne es selber zu empfinden, denn sie waren für ihn nur in jenem Bilde da, wie eine vorübergehende Dichtergestalt, deren man nicht mehr gedenkt, wenn sie ihren Platz ausgefüllt hat. Aber so groß war die dämonische Macht seines Wesens, daß so Mancher die Erregung eines Augenblicks nicht für zu theuer erkauft hielt, auch wenn er seine ganze Seele dafür hingab.*)

Diese dämonische Gewalt seines Wesens hat der Dichter mit einem gewissen Schmerz empfunden. Gehen wir der Reihe nach seine Dichtungen durch, so finden wir überall liebenswürdige, jedem Gefühl zugängliche und daher bestimmbare Menschen, denen Alles in Liebe entgegenfliegt, denen aber im entscheidenden Augenblick durch irgend einen äußern Umstand, durch den Rath eines Freundes, oder auch durch die bloße Reflexion, der Lebensnerv ihrer Beziehungen abgeschnitten wird, so daß sie entweder das Schicksal geliebter Wesen oder das eigene Schicksal untergraben. Von jener Seite sind Weislingen, Clavigo, Fernando und Faust, von dieser Werther, Egmont und Tasso reuige Selbstbekenntnisse.

Man muß aber sehr behutsam zu Werke gehen, wenn man aus seinen poetischen Gestalten einen Rückschluß auf den Charakter des Dichters macht. In Goethe's Natur lagen zwei ganz verschiedene Momente; einerseits Fülle des Gemüths, schnelle Hingabe und leichte Erregbarkeit der Phantasie: auf der andern ein klarer, ruhiger und geordneter Verstand, der energisch genug war, im entscheidenden Augenblick über das Gefühl Herr zu werden und den Willen zu bestimmen. Nun hat er in jedem seiner größern Werke diese Seiten seines Charakters an zwei verschiedene Personen vertheilt: so Werther und Albert, Clavigo und Carlos, Faust und Mephistopheles-Wagner, Tasso und Antonio, Egmont und Oranien, Meister und Werner-Jarno, Eduard und der Hauptmann

*) Als Goethe in Dichtung und Wahrheit den Begriff des Dämonischen auseinandersetzt, fügt er hinzu (22, S. 401—402): „Am furchtbarsten erscheint es, wenn es in irgend einem Menschen überwiegend hervortritt... Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen, weder an Geist noch an Talenten, selten durch Herzensgüte sich empfehlend; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus, und sie üben eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie; vergebens, daß der hellere Theil der Menschen sie als Betrogene oder als Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen angezogen. Selten oder nie finden sich Gleichzeitige ihres Gleichen, und sie sind durch nichts zu überwinden als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare, aber ungeheure Spruch entstanden sein: Nemo contra deum nisi deus ipse.“ —

u. s. w. Ueberall auf der einen Seite das excentrische Gefühl, auf der andern der nüchterne Verstand. Indem diese beiden entgegengesetzten Eigenschaften, die durch ihre harmonische Vereinigung in Goethe's Leben eine so bezaubernde Erscheinung hervorriefen, in dem Gedicht sich trennten, wurden die poetischen Charaktere sehr benachtheiligt, denn sie erschienen theilweise als unfertig. Goethe bemerkt einmal von Tasso und Antonio, daß diese beiden Männer sich darum feindlich gegenüberstehen, weil die Natur in ihnen zwei Eigenschaften, die eigentlich zusammengehörten, getrennt hat. In der Wirklichkeit war das nicht der Fall: Goethe war sowohl Tasso als Antonio, sowohl Clavigo als Carlos, sowohl Faust als Mephistopheles. Clavigo und die Andern erscheinen als Schwächlinge, einem kalten, überlegenen Willen unterworfen, und Antonio, Carlos, Mephistopheles u. s. w. stehen dem Leben blos kritisch gegenüber, sie behandeln die Leidenschaft gewissermaßen pathologisch, sie haben also an dem Höchsten des Lebens keinen Theil. In dem Dichter selbst ergänzten und berichtigten sich die Gegensätze zu einer harmonischen Erscheinung, und weil er sich selbst nicht als ein Schwächling erschien, konnte er unerträglich gewordene Verhältnisse, denen jene feig entflohen, mit einer gewissen Würde lösen. — Freilich begegnet uns zuweilen diese Trennung der Charaktermomente auch in seinem Leben. Zuweilen war er zuerst nur der leidenschaftlich erregte Gefühlsschwärmer, dann der kalt reflectirende Verstandesmensch, wie man das in den verschiedenen Liebesverhältnissen in Dichtung und Wahrheit auch wohl herausfühlt. Aber es war eben nur zuweilen der Fall.

Indem wir nun diesen schönen Roman mit jener innern persönlichen Theilnahme an dem Schicksal des Helden anschauen, die bei einer reinen Kunstform nie ausbleibt, drängt sich uns die Frage auf: ist Goethe glücklich gewesen?

Die Frage ist im Allgemeinen müßig, weil unter Glück Jedermann etwas Anders versteht; wir dürfen sie aber hier nicht zurückweisen, weil man uns Goethe's Leben und Dichtung als ein Ideal darzustellen pflegt, dem wir nachstreben sollen, wenn wir es auch nie erreichen.

Wenn derjenige glücklich zu nennen ist, dem das Leben und seine Genüsse in reichster Fülle zuströmen, der ihnen Gesundheit, Lebensmuth, Geist und Gemüth entgegenbringt, um sie aufs kräftigste in sich aufzunehmen, so werden wir wenige Sterbliche finden, deren Glück dem Glück Goethe's an die Seite zu stellen wäre. Wollen wir ferner denjenigen glücklich nennen, dem das Leiden dieser Erde soweit erspart ist, als es Sterblichen überhaupt erspart werden kann, so erscheint Goethe auch in dieser Beziehung beneidenswerth, denn er hatte die große Gabe, Alles, was ihn schmerzte, störte und verwirrte, augenblicklich abzuschütteln: un-

befriedigte Leidenschaft, Scham, Reue u. s. w. Das Verhältniß, das ihm lästig wurde, warf er von sich und augenblicklich war es in seinem Gedächtniß ausgelöscht. Mit Wärme kam er den tausend Herzen, die sich feurig an ihn drängten, entgegen und dichtete sich aus ihnen das Bild, dessen seine Stimmung bedurfte; hatte er es ausgekostet, so zog er sich fremd zurück, und kein bitterer Nachklang blieb in seiner Seele. Wenn Resignation, auf diese Weise verstanden, die höchste Weisheit ist, so war Goethe der weiseste aller Sterblichen.

Nun dürfte dieses Glück aber nicht das höchste sein, nicht einmal das höchste, das dem Dichter selbst vorschwebte. Das höchste Glück, das wir uns vorstellen, besteht in der Folgerichtigkeit des gesammten Lebens, welche von einem positiven Inhalt desselben, von einem Glauben, wenn wir uns so ausdrücken wollen, nicht zu trennen ist; es besteht in dem Gefühl, das Höchste, was die Natur gewollt hat, vollständig geleistet zu haben. Die wahre Uebereinstimmung des Menschen mit sich selbst geht nur aus der Uebereinstimmung mit der sittlichen Substanz hervor, der er angehört.

Wer in der einzelnen Erregung das Glück sucht, wird dem Zufall unterthan. Niemand wird ohne Rührung im Tasso, diesem seltsamen Gedicht ohne Tendenz und ohne Schluß, die tiefempfundene Schilderung der dämonischen Macht lesen, die das viele Gute dieser Erde, das bestimmt war, sich zu treffen, auseinanderzieht:

Es reißt sich los, was erst sich uns ergab,
Wir lassen los, was wir begierig faßten,
Es giebt ein Glück, allein wir kennen's nicht,
Wir kennen's wohl, und wissen's nicht zu schätzen.

Die Tugend, die diesen Schmerzen entflieht, die „Geduld", ist aber kaum das Ziel, nach dem ein kräftiger Mensch hinstreben möchte.

„Wen Gott lieb hat," sagt der Dichter sehr schön im Götz, „dem giebt er ein gutes Weib." Diese Gunst haben die Götter ihrem Liebling versagt, weil er sie verscherzte. Wie reizend und lebensvoll die Novellen sind, in denen der Dichter seine Liebe zu Friederike, zu Lotte, zu Lili ꝛc. schildert, es fehlt ihnen der Schluß, gerade wie seinen größern Dichtungen. Goethe hatte kein Bündniß mit dem Teufel geschlossen und doch handelte er wie Faust: seiner reich empfindenden Natur fehlte die Schnellkraft des Entschlusses. Nun hat man uns einzureden versucht, im Faust hätten wir das Bild des Genius überhaupt, der sich niemals an ein endliches Gefühl wegwerfen dürfe, um seiner hohen Bestimmung entgegenzustreben. Die Geschichte spricht nicht für diesen Grundsatz: bei den wahrhaft schöpferischen Naturen stimmt in der Regel ihre sittliche Hal-

tung mit ihrer Größe überein. Schiller war gewiß nicht in dem Sinne glücklich zu nennen, als sein Freund, es fehlte ihm die Gesundheit und Fülle des Lebens. Aber sein Leben fand den richtigen Wendepunkt. Nach einer wilden, unglücklichen und unstäten Jugend gab ihm Gott ein gutes Weib, die seine Stellung zum Leben versöhnte und ihm den sittlichen Halt verlieh. Es ist nicht nöthig, auf das Unrecht zu weisen, das Friederike, Lotte, Lili u. s. w. widerfuhr; sie haben sich zu trösten gewußt, und der Gedanke, von einem Dichter geliebt zu sein, ist ihnen sogar schmeichelhaft gewesen. Die Hauptsache ist die Sünde gegen sich selbst. Wir finden Bd. 22, S. 316 ein schmerzlich freches Wort, als er seine Verlobung mit Lili schildert: „Es war ein seltsamer Beschluß des hohen über uns Waltenden, daß ich in dem Verlauf meines wundersamen Lebensganges doch auch erfahren sollte, wie es einem Bräutigam zu Muthe sei. Ich darf wohl sagen, daß es für einen gesitteten Mann die angenehmste aller Erinnerungen sei . . ." — Und nun beschreibt er ernsthaft, wie dies Verhältniß ihn aus dem Spiel des Lebens in den Ernst desselben einführte, aber freilich nur um gleich darauf zu schließen: „Es ist schon längst mit Grund und Bedeutung ausgesprochen, auf dem Gipfel der Zustände hält man sich nicht lange." Also „die Größe seiner Bestimmung" treibt ihn fort, er reißt sich los mit schwerem Herzen, indem er in die Worte Egmont's ausbricht: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch rc." Er kommt nach Weimar, die edelsten Frauen huldigen ihm, es bildet sich das Verhältniß zu Frau von Stein, dessen verbotene Frucht er mit vollem Gefühl des Glücks genießt, da man sich in seinen Umgebungen vor den verbotenen Früchten überhaupt nicht scheute. Aber ein geheimes Unbehagen treibt ihn nach Italien. Zurückgekehrt, begegnet ihm die kleine niedliche Christiane Vulpius, deren Gefälligkeit ihm Kuß und Umarmung nicht versagt. Der jetzt vierzigjährige Mann nimmt sie zu sich, die Gesellschaft entfernt sich von ihm, Frau von Stein bricht leidenschaftlich aus. Er macht sie darauf aufmerksam, daß er ihr schon längst den Genuß des starken Kaffees abgerathen habe, da dieser hypochondrische Grillen erzeuge. Wieder geht eine Reihe von Jahren vorüber, die Mutter seines Sohnes ist alt und häßlich geworden, aber sie vertheidigt ihn tapfer gegen die Franzosen, und der 57 jährige Mann heirathet seine dem Trunk ergebene Haushälterin. Poetische Schmetterlinge, Bettinen rc. umschwärmten ihn jetzt wie früher, inzwischen wurde er 74 Jahre alt, und den Greis erfaßte eine Leidenschaft, deren Stärke Alles überbot, was er in seiner Jugend gefühlt, und deren erschütternden Nachklang wir noch in der Trilogie der Leidenschaft vernehmen. Das zweite Buch von Dichtung und Wahrheit hat das Motto: „Was man in der Jugend wünscht,

das hat man im Alter in Fülle." Man sieht, daß der Spruch zwei Seiten hat.

Nächst der Liebe gehört zum größten Glück der Menschen der gleichstrebende Freundeskreis, in dessen Vertrauen man ruhen kann. Auch darin war seine Jugend reich begabt. Lavater, Merk, Lenz, Stolberg, Jacobi, Herder ꝛc., es war eine reiche Auswahl, und die gegenseitige Liebesgluth war groß und schön; aber sie hatten sich in einander getäuscht. In seinen spätern Briefen spricht sich Goethe über alle diese Männer mit einer fast erschreckenden Bitterkeit aus: sie entsprachen dem idealen Bild seiner Phantasie nicht mehr, und er warf sie zu den Todten.

Nun war die Jugend vorüber, wo man die Herzen gegen einander aufschließt, wo man mit einander lebt; es kam die Zeit der Freundschaft, wo man mit einander arbeitet. Auch hier war sein Leben noch reich genug: Wolf, Voß, Meyer, Humboldt, Schelling, Schlegel u. s. w. Aber der Dichter stand seinen Freunden nicht ganz unbefangen gegenüber. Ihre Kritik galt ihm nicht selten als Maßstab ihrer Freundschaft und ihres Werths. Nur das Verhältniß zu Schiller hob sich aus diesen Beziehungen zu der reinsten Höhe des Ideals empor, und auch hier können wir uns zuweilen des Gedankens nicht erwehren, daß Goethe in seinem großen Freunde weniger den wirklichen Menschen, als das ideale Bild desselben liebte. — Nach Schiller's Tode ist Goethe sehr vereinsamt. Noch immer strömte die Jugend ihm zu, aber es bildete sich kein einziges bleibendes Verhältniß: Zelter war nur der Uebergang zu Riemer und Eckermann.

Betrachten wir nun sein Verhältniß zu dem öffentlichen Leben. Auch er hat in seiner Jugend die pietistische Selbstquälerei, welche das ganze Geschlecht heimsuchte, durchgemacht, er hat sie in der herrlichen Dichtung des Werther abgelagert. Aber vergleichen wir das, was er uns von seiner Jugend berichtet, mit den vorher angezogenen Biographien, so erscheinen uns die sittlichen Verhältnisse, aus denen er hervorging, als höchst gesund und glücklich. Daß er sie verließ, um an den Hof von Weimar zu gehen, wird ihm Keiner zum Vorwurf machen, denn eine schöne Zukunft nicht blos in der äußern Stellung, sondern auch in der Liebe und in dem Vertrauen edler Menschen winkte ihm entgegen. Ob es aber für ihn ein Glück war, möchte man bezweifeln. Für seine Dichtung gewiß nicht, denn er wurde in der vollsten Entwickelung seiner Kraft unterbrochen und in Geschäfte und Zerstreuungen verstrickt, die ihn der Ausbildung seines Talents entfremdeten. Wäre Goethe nicht nach Weimar gegangen, so hätte er uns den Tasso gewiß nicht, vielleicht auch nicht den Wilhelm Meister geschenkt, dafür aber wohl eine Dichtung, die, aus dem innern Kern des deutschen Lebens geschöpft, nicht blos die gute Gesellschaft, sondern das Volk im Großen und Ganzen begeistert haben würde.

— Aber auch das Kunstwerk seines Lebens ist durch diese Uebersiedelung kaum gefördert worden. Goethe hätte in engern, beschränktern Verhältnissen gelebt, aber in Verhältnissen, die mit sich übereinstimmten. In Weimar lebte er in einem höchst unwahren Maskenspiel, das seinen Blick für die großen Weltbegebenheiten umhüllte und ihm einen kleinlichen, unsichern Maßstab gab. Gewiß kann ein weimarischer Minister in seiner Art ebensoviel Gutes wirken, als der Minister eines großen Staats, für die Ideale eines Dichters aber ist eine solche Stellung niederschlagend. Ein Geheimerrath, dessen Hauptaufgabe darin besteht, ein Liebhabertheater zu dirigiren, und ein Minister, der zugleich Theaterdirector ist, weil man ihm doch etwas zu thun geben will: nach unserer Ansicht wäre selbst die Stellung eines Frankfurter Rathsherrn eine gesundere gewesen.

Aus dem Druck dieser kleinen Verhältnisse entfloh er nach Italien. Die Beschäftigungen, zu denen er dort vorzugsweise angeregt wurde, die bildende Kunst und die Naturwissenschaft, blieben für ihn doch immer nur dilettantisch, und die Unseligkeit des Dilettantismus hat Keiner so glänzend schön geschildert, als er selber. Das künstlerische Heidenthum, das er sich in Italien aneignete, entfremdete ihn dem Urquell seiner Poesie, dem deutschen Leben, noch mehr, und so können wir auch diese schönen Jahre nur als Episode seines Lebens betrachten, die für das Gesammtkunstwerk ohne Frucht vorüberging.

Es folgten die revolutionären Gährungen, und hier wird wohl Niemand Anstand nehmen, Goethe's Stellung aufrichtig zu beklagen. Daß er sich von den Illusionen seiner Zeitgenossen nicht täuschen ließ, daß ihm in der Revolution von vornherein der Dämon der Zerstörung entgegentrat, macht seinem Scharfblick Ehre; aber es zeigt zugleich, wie matt und kraftlos seine Ideale waren. Denn er trat der Revolution nicht mit einem positiven Glauben entgegen, sondern im Grunde war der Inhalt der Ideen, von denen sie ausging, auch der seinige; er glaubte nur nicht an die Kraft dieser Ideen. Es ging ihm mit der Campagne in Frankreich und der Mainzer Belagerung, die er mitmachte, wie mit den Frankfurter Processen, die er bei seinem Großvater, dem Schöffen, studirte: er sah nur kleinliche Misère, die nicht des Aufhebens werth war, nur unterwühlte Fundamente, ohne Hoffnung eines Neubaus. Als nun der Rückschlag eintrat, als die deutsche Gesinnung erwachte und sich gegen die Fremdherrschaft erhob, ging es ihm noch schlimmer. Er hatte allen Glauben verloren, und selbst sein Freund der Herzog durfte von ihm sagen: laßt ihn, er ist alt geworden. Die berühmte Unterredung mit Napoleon, für den er auch wieder die Hoffeste dirigiren mußte, macht einen höchst peinlichen Eindruck. So objectiv sich darüber zu freuen, daß der Erzfeind seines Volks ihn mit: Voilà un homme! anredet, das ist doch nur der-

jenige im Stande, der sich von dem Boden seiner natürlichen Voraussetzungen völlig losgerissen hat. Das Leben in Weimar und Jena hatte ihn an einen kleinen Blick gewöhnt. Wenn Napoleon ihm das Theater nicht störte, seine Kunstsammlungen nicht auf die Straße warf und seinen Herzog nicht in die Verbannung schickte, so war ihm das Uebrige ziemlich gleichgültig. Ein Tadel ist darüber unstatthaft; man kann sich das Verhältniß erklären, denn stofflos zu schwärmen, war Goethe's Sache nicht, und für die Unabhängigkeit Deutschlands etwas zu thun, war ihm unmöglich. Aber wohl haben wir das Recht, uns selber zu beklagen, daß unser größter Dichter das Schicksal hatte, in den Zeiten der Noth unserm Feinde so klein gegenüberzustehen. Es war die tragische Ironie in Goethe's Schicksal. Zum Größten und Erhabensten hatte ihm die Natur Kraft und Stimmung gegeben, aber sein Muth wurde in einem kleinen, wenn auch glänzenden Käfig gelähmt. Wie schöne Lieder er auch in diesem Käfig gesungen, das Gefühl wird doch aus seinem Leben wie aus seiner Dichtung uns lebendig, daß auch unsere Kunst sich erst dann wahrhaft erheben wird, wenn unser Leben sich erhebt.

Deutschlands nachfolgende Erhebung hatte zu der classischen Periode seiner Dichtung nicht die geringste Beziehung. Was konnten die Haugwitz, die Schulenburg, die Lombhard von dem hohen Gefühl der Nationalität verstehen! Aufgewachsen in der gemeinsten Nützlichkeitsphilosophie, mit ihrer ganzen Thätigkeit auf die frivolsten Zwecke gerichtet, was konnte ihnen Deutschland anders sein, als eine geographische Fiction! Aber daß ein Dichter, der sein Lebenlang dem Cultus des Schönen und Edlen gehuldigt hatte, ebenso frivol dachte als sie, daß er den Freiheitsdrang seiner Nation wohl gar unbequem fand, weil er sich in ungeberdigen Formen Luft machte, das ist doch ein Zug aus seiner Geschichte, wie er sich nicht leicht in der eines andern Volks wieder finden wird. Wenn Goethe in einzelnen Fällen für die augenblicklichen Regungen des Freiheitsgefühls Interesse und Verständniß zeigte, so war das weiter nichts, als jene ästhetische Empfänglichkeit, die unter andern auch durch geschichtliche Ereignisse berührt wird; nirgend hat dieses Interesse ihn so tief ergriffen, daß es die Totalität seines Geistes in Anspruch nahm und einen Wendepunkt in seiner Entwickelung bildete. Er ließ die Ereignisse an sich vorübergleiten und verfolgte sie mit verständigem Blick, sein Herz haben sie nicht erfüllt.

Es ist ein ebenso nothwendiges als undankbares Geschäft, in der schönsten Erscheinung des deutschen Lebens die Schattenseiten aufzusuchen: undankbar, denn das Gefühl des Edlen will sich unbedingt hingeben, will sein Entzücken und seine Begeisterung nicht durch Nebengedanken stören lassen; nothwendig, denn es giebt keine Sünde im öffentlichen Leben und in der Kunst, die man in Deutschland nicht versucht hätte durch Goethe's

Beispiel zu rechtfertigen. Wer die Literatur als eine spielende Nebenbeschäftigung betrachtet, die mit dem wirklichen Leben nichts zu thun habe, wird den Eifer müßig finden, mit dem man ihren sittlichen Kern losschält; anders, wer in ihr das Symptom von der Gesundheit oder Krankheit der Wirklichkeit erkennt. Um das Recht zu haben, gegen die Verirrungen der neuesten Literatur zu Felde zu ziehen, muß man sie in ihrer ersten Quelle aufsuchen. Noch steht der Genius, der in Goethe seinen höchsten Ausdruck gefunden, unserm Leben in zu feindlicher Nähe, als daß wir uns ihm unbefangen hingeben dürften. Wenn wir unsicher sind in unserm Fühlen, sind wir es auch im Handeln; wenn wir im Spiel vom Schicksal, vom Charakter keine Einheit verlangen, wenn wir uns auf der Bühne jede Weise des Handelns gefallen lassen, sobald sie nur einen geistreichen Anstrich hat, so haben wir auch in der Wirklichkeit nicht die Aussicht, etwas Anderes zu erreichen, als ein geniales Quodlibet; wir werden reich sein in der Auffindung höherer Gesichtspunkte, bis wir nicht mehr im Stande sind, Schwarz von Weiß zu unterscheiden. Wir müssen endlich einsehen, daß die heidnische Vergötterung des individuellen Lebens nichts Anderes ist, als ein vergeistigter Epikureismus. Die öffentlichen Angelegenheiten sind der Prüfstein für den Werth der Menschen: unausgesetzte Selbstanschauung führt zur Unwahrheit. So lange uns jene Ideale beherrschen, die einseitige Sehnsucht, schön zu leben, und uns höchstens durch Resignation mit der Tragik der Verhältnisse abzufinden, so lange bleibt Deutschland als Ganzes eine unproductive Nation, die keiner Elasticität, keines historischen Aufschwunges fähig ist.

Nun ist es aber leicht, in diesem gerechten und nothwendigen Kampf, der, wie jeder Kampf, einseitig sein muß, die Gesammtheit der dichterischen Erscheinung aus den Augen zu verlieren. Es ist das ein Fehler, in den sämmtliche Gegner Goethe's verfallen sind und verfallen mußten, denn man kann nicht in demselben Augenblick angreifen und verehren; wenigstens aber hat man die Verpflichtung, die Sünde, die in jeder endlichen Thätigkeit liegt, nach Kräften wieder gut zu machen. Es bedarf nur einer oberflächlichen Andeutung, um daran zu erinnern, daß Goethe trotz all seiner Schwächen der größte Dichter der Nation war, und daß wir ihm unendlich mehr verdanken, als irgend einem der andern großen Männer, an deren Namen sich die Wiedergeburt Deutschlands anknüpft. Wir verdanken ihm zunächst den Adel unserer Sprache, die er in einer ähnlichen Art neu geschaffen hat, wie Luther. Sie hat durch ihn eine Bildsamkeit, Anmuth und melodische Fülle erlangt, welche den höchsten Aufgaben der Poesie gewachsen ist, und zugleich eine Klarheit und Bestimmtheit, welche den schwierigsten Aufgaben der Wissenschaft genügt. Es giebt keine Gattung des Stils, für

die sich nicht in Goethe's Schriften das höchste Vorbild fände, ein Vorbild, das noch in keiner Weise wieder erreicht ist.

Die Sprache ist nicht ein blos äußeres Gewand, das man einem beliebigen Inhalt überwerfen könnte, sie ist der zur Erscheinung gekommene Ausdruck des Innern. Goethe's Dichtungen enthalten zugleich den tiefsten, wahrsten und überzeugendsten Ausdruck der Empfindung. Goethe ist der reinste Dichter der Natur. Ihre Geheimnisse sind sein Eigenthum, soweit sie sich in das Maß der Schönheit fügen, denn nichts Unschönes durfte sich hinter dem Schleier der Dichtung „aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit" verstecken. Große Leidenschaften hat er weder gekannt, noch dargestellt; aber die feinsten Regungen des Herzens quellen unter den zarten Händen seiner Poesie empor und werden dem blödesten Auge offenbar. Wer mit den Worten keinen Mißbrauch treibt, wer unter Gemüth nicht die zudringlich krankhafte Selbstanschauung, sondern jenen leisen Wellenschlag des Herzens versteht, der aus der innersten Tiefe erregt wird, den wird es nicht befremden, daß wir Goethe den größten Dichter des Gemüths nennen.

Was Goethe geschrieben hat, hat er auch gelebt. Es ist in seinen Schriften, wenn man einige symbolische Spielereien der letzten Jahre ausnimmt, nichts Aeußerliches und Gemachtes. Seine Werke in ihren einzelnen Bestandtheilen betrachtet sind reine Naturproducte, und zwar Naturproducte eines Geistes höherer Ordnung. Die Kritik trifft nur die Zusammenstellung dieser Bestandtheile. Aber Eins, was der Dichter sich selbst gegeben hat, muß sie noch hervorheben, die durch ernstes, fortgesetztes Studium erworbene Meisterschaft der Technik, die es dem Dichter möglich machte, jeden, auch den fremdartigsten Gegenstand mit sinnlicher Klarheit der Einbildungskraft vorzuführen. Man mag mit ihm rechten, daß er sich in der Wahl dieser Gegenstände theils durch die Strömungen der Zeit, theils durch den Augenblick bestimmen ließ, daß er die Heiligthümer seines Volks verließ, um sich erst zu den Griechen, dann in den Orient zu flüchten; aber er hatte uns bereits im Götz und in den Jugendgedichten so viel ächt deutsches Leben mitgetheilt, wie kein anderer seiner Zeitgenossen, und er hat doch im Grunde auch die griechische Kunst zur Verherrlichung seines Volks angewendet. Sein Ideal war freilich nicht das Volksthümliche, sondern das allgemein Menschliche, das sich in der Iphigenie, in Alexis und andern Gedichten in göttergleicher Gestaltung offenbart, aber in diese ideale Welt hat er auch das deutsche Leben eingeführt; und wer Hermann und Dorothee seinem Volk geschenkt hat, darf auch wohl einmal seinen Neigungen nachgehen und sich in die Grübeleien Tasso's und der Natürlichen Tochter vertiefen.

Goethe ist ferner, wenn wir Shakspeare ausnehmen, in der Weltliteratur derjenige Dichter, der den sichersten und reichsten gesunden Men-

schenverstand entwickelt. Mit diesem Ausdruck ist ein verhängnißvoller Mißbrauch getrieben. Indem man darunter jene nüchterne Altklugheit verstand, die ein paar auswendig gelernte Sätze beständig wiederholt, fing man an, den Verstand überhaupt zu verachten, und machte die Verworrenheit zu einem Kennzeichen des Genies. Gesunder Menschenverstand ist aber nichts Anderes, als die Gesundheit des geistigen Auges, er ist wie die Inspiration eine Gabe, die man nicht durch Reflexion erwirbt, die man von der Natur empfangen muß. Die Kritik hat nichts zu thun, als seine Verfinsterung zu hindern. Freilich muß man hinzusetzen, daß er noch nicht das Höchste der Intelligenz ist, denn er zeigt, wie auch das sinnliche Auge, nur Einzelnes und Endliches.

Wir haben Goethe den höchsten Verstand zugeschrieben, den man in der deutschen Literatur findet, wir meinten aber damit nicht die höchste Weisheit. Hier kommen wir an den Kern alles poetischen Schaffens, an die Religion: aber wir meinen damit nur die innere Religion, die jeder Einzelne für sich selbst haben muß, abgesehen von seiner kirchlichen Stellung. Goethe hat uns über seine religiöse Entwickelung in Dichtung und Wahrheit die lehrreichsten Aufschlüsse gegeben. (Bd. 20, Seite 30 — 31. S. 47. Bd. 20, Seite 146—147. S. 157. Bd. 22, S. 51. S. 76—78. S. 215. S. 219.) Schon in seiner Kindheit machten ihn schreckliche Unglücksfälle, die vor seinen Augen der Menschheit widerfuhren, in seinem Glauben an die Vorsehung irre; er tröstete sich schon in jenen frühern Jahren mit der Vorstellung einer waltenden Naturgottheit, der er symbolische Opfer anzündete. Von gemüthlicher Seite hielt er an der Bibel fest und war gegen jeden Spott geschützt. Er grübelte wohl auch nach Art der Sectirer über den Sinn derselben, aber ohne jene Angst, die uns bei den vorher angeführten Glaubensphilosophen so widerwärtig berührt. Er dichtete sich einen Gott aus, wie ihn der Dämon seines Herzens ihm eingab; wir haben dies seltsame „dämonische Wesen" schon kennen gelernt. Endlich fand er einen Halt in Spinoza.

Nachdem ich mich in aller Welt um ein Bildungsmittel meines wunderlichen Wesens vergebens umgesehen hatte, gerieth ich endlich an die Ethik dieses Mannes. Was ich mir aus dem Werke mag herausgelesen, was ich in dasselbe mag hineingelesen haben, davon wußte ich keine Rechenschaft zu geben, genug ich fand hier eine Beruhigung meiner Leidenschaften, es schien sich mir eine große und freie Aussicht über die sinnliche und sittliche Welt aufzuthun. Was mich aber besonders an ihn fesselte, war die grenzenlose Uneigennützigkeit, die aus jedem Satze hervorleuchtete. Jenes wunderliche Wort: *Wer Gott recht liebt, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebe*, mit allen den Vordersätzen, worauf es ruht, mit allen den Folgen, die daraus entspringen, erfüllte mein ganzes Nachdenken. Uneigennützig zu sein in Allem, am uneigennützigsten in Liebe und Freund-

schaft, war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung, so daß jenes freche spätere Wort: Wenn ich dich liebe, was gehts dich an? mir recht aus dem Herzen gesprochen ist.

Hier war der Punkt, wo zwischen den bisherigen Freunden Lavater, Jacobi, Claudius, Stolberg u. s. w. der Bruch erfolgen mußte. Goethe war mit ihnen vom gleichen Standpunkt ausgegangen, die Gluth und Innigkeit seines Gefühls und das Streben nach einem Ideal hatten ihn mit derselben Sehnsucht nach einer Religion erfüllt, und um sich zu ihr zu erheben, hatte er ähnliche labyrinthische Irrgänge betreten, wie jene Apostel des souveränen Gefühls; aber der Grund der Gesinnungen war ein verschiedener. Goethe faßte die Macht, Herrlichkeit und Schönheit der Natur, deren Grundaccord er in seiner eigenen Seele wiederfand, mit den Sinnen und mit dem Herzen auf; sie in ihrer Reinheit zu empfangen, war die Sehnsucht seines Herzens, ihr unbedingt und gläubig sich hinzugeben, das Ideal seiner Poesie. Für Jacobi und seine Freunde dagegen war das einzige wirklich Existirende, an das sie glaubten, die Fülle ihrer eigenen Empfindung. Dieser mußte die Welt sich fügen, nach dieser wurde das Christenthum gemodelt, während Goethe's Aufgabe zu sein schien, den Ungestüm des Herzens zu demüthigen, ihn dem Gesetz der Wirklichkeit zu unterwerfen.

Unser physisches sowohl als geselliges Leben, Sitten, Gewohnheiten, Weltklugheit, Philosophie, Religion, ja so manches zufällige Ereigniß, alles ruft uns zu: daß wir entsagen sollen. So manches was uns innerlich eigenst angehört, sollen wir nicht nach außen hervorbilden; was wir von außen zu Ergänzung unsers Wesens bedürfen, wird uns entzogen, dagegen aber so vieles aufgedrungen, das uns so fremd als lästig ist. Man beraubt uns des mühsam Erworbenen, des freundlich Gestatteten, und ehe wir hierüber recht ins Klare sind, finden wir uns genöthigt, unsere Persönlichkeit erst stückweis und dann völlig aufzugeben. Diese schwere Aufgabe zu lösen, hat die Natur den Menschen mit reichlicher Kraft, Thätigkeit und Zähigkeit ausgestattet. Besonders aber kommt ihm der Leichtsinn zu Hülfe, der ihm unzerstörlich verliehen ist. Hiedurch wird er fähig, dem Einzelnen in jedem Augenblick zu entsagen, wenn er nur im nächsten Moment nach etwas Neuem greifen darf; und so stellen wir uns unbewußt unser ganzes Leben wieder her. Wir setzen eine Leidenschaft an die Stelle der andern; Beschäftigungen, Neigungen, Liebhabereien, Steckenpferde, alles probiren wir durch, um zuletzt auszurufen, daß alles eitel sei. Nur wenige Menschen giebt es, die solche unerträgliche Empfindung vorausahnen, und um allen partiellen Resignationen auszuweichen, sich ein für allemal im Ganzen resigniren. Diese überzeugen sich von dem Ewigen, Nothwendigen, Gesetzlichen, und suchen sich solche Begriffe zu bilden, welche unverwüstlich sind, ja durch die

Betrachtung des Vergänglichen nicht aufgehoben, sondern vielmehr bestätigt werden. Weil aber hierin wirklich etwas Uebermenschliches liegt, so werden solche Personen gewöhnlich für Unmenschen gehalten, für gott- und weltlose; ja man weiß nicht, was man ihnen alles für Hörner und Klauen andichten soll. —

Nun wird längere Zeit von Seiten der Glaubensphilosophen der Versuch gemacht, den spinozistischen Dichter zum Christenthum, das heißt zu ihrer Gefühlsanbetung zu bekehren. Der fortwährend erneuerte Versuch führt zu immer größerer Entfremdung, endlich zu einem entschiedenen Haß. Goethe hatte die innere Unwahrheit des Gefühls erkannt, das auf sich selber ruhen will, und seiner Seele, der die Wahrheit über Alles ging, erregte es nun Abscheu. Aus Italien, wo ihm die heidnische Welt zu sinnlicher Gegenwart wurde, kehrte er mit einem „wahrhaft Julianischen" Haß gegen das Christenthum, d. h. gegen die pietistische Verkümmerung des Protestantismus zurück. Die eben aufblühende Naturphilosophie, in welcher die mathematischen Formen des Spinoza sich mit tausendfachen Farben füllten, fand an ihm einen begeisterten und gelehrigen Schüler.

Es kommt uns hier weniger auf den speculativen Inhalt des Spinozismus an, als auf seinen Einfluß auf das Gemüth, auf den Glauben, auf die Poesie. Die Resignation, die sich liebevoll der Welt anschmiegt, hat einen schönen und frommen Klang, der uns namentlich in einem weiblichen Gemüth unendlich rührt und anzieht, und bei dem wir vergessen, daß in dem Geist noch eine andere Kraft liegt, als die Hingebung der Natur.

Allein diese Resignation ist in der That nicht die höchste Weisheit des Lebens. Es drängt sich zunächst die Frage auf: warum soll eigentlich ein gesunder Mensch mit hellem Kopf und kräftigem Willen entsagen? warum soll er nicht lieber mit kühnem Entschluß das, was der Geist ihm zeigt, zu erwerben suchen? Vor absurden Wünschen wird ihn die bessere Einsicht bewahren, denn nach dem Monde zu greifen, fällt nur dem Kinde ein, das von dem Raum noch keinen Begriff hat. Bedenklich ist es vor allen Dingen, wenn von dem höchsten Genius einem ganzen Volk die Resignation als letztes Resultat der Weisheit verkündet wird.

Wir haben uns in dieser Tugend lange genug geübt, um zu begreifen, daß es eine falsche Tugend ist; eine ebenso falsche Tugend, als jener knabenhafte Titanismus Faust's, der nach dem Monde griff, obgleich er kein Kind mehr war. Jene Philosophie war nur ein Ausfluß aus Goethe's individueller Natur, welche aller Tragik entfloh, welche den unauflösbaren Gegensatz nicht begriff und den Schmerz für einen Wahn hielt. Für seine Person ist es Goethe gelungen, was ihn quälte, in einem Gedicht von sich abzuschütteln und dann frei fortzuleben, als habe er keine Vergangenheit.

Eine höhere Dichtkunst ist es aber, die uns lehrt, das Tragische zu ertragen, die Erschütterung, den Kampf, ja die Zerstörung nicht zu scheuen, um uns geltend zu machen. Die wahre Religion lehrt uns nicht Entsagung, sondern Kampf und Schmerz, weil das Leben nicht ein glänzendes Spiel, sondern eine ernsthafte Beschäftigung ist, in der keine ächte That und keine Sünde verloren geht; und wie sehr wir es Goethe danken müssen, daß er uns aus der pietistischen Verkümmerung, aus der Lazarethluft jener fieberhaften Selbstquälerei gerettet und uns den klaren griechischen Himmel gezeigt hat: dieser träumerisch schöne Himmel ist doch nicht der Wohnplatz unserer Götter, und diesen seligen, unbeweglichen Schatten gegenüber pflanzen wir gemeinschaftlich mit dem Christen das Symbol des Kreuzes, d. h. der streitenden Kirche auf, die kein Dichter so glorreich verkündet hat, als Shakspeare der Protestant.

Viertes Kapitel.

Die Philosophen in Jena.

Es war im Jahre 1790, als der Candidat der Theologie, Johann Gottlob Fichte mit Empfehlungsbriefen von Lavater und andern Schweizer Notabilitäten versehen in Weimar ankam. 1762 in großer Dürftigkeit in der Lausitz geboren, hatte er es nur einem günstigen Zufall zu verdanken, daß ein Baron von Miltiz auf sein Talent aufmerksam wurde und ihn in Jena studiren ließ. Auch seitdem hatte er immer mit Noth und Sorge zu kämpfen gehabt, bis er 1787 eine Hauslehrerstelle in Zürich erhielt. Dort hatte er sich mit einem vier Jahr ältern Mädchen verlobt, einer Nichte Klopstock's, und suchte nun sich einen Hausstand zu gründen.

Seine Bemühungen in Weimar schlugen fehl; er begab sich nach Leipzig, wo er kümmerlich von Privatstunden lebte. Zufällig fanden sich ein paar junge Leute, welche sich mit der Kantischen Philosophie bekannt machen wollten: sie forderten Fichte auf, ihnen darin behülflich zu sein, und das wurde für diesen die Veranlassung, die Hauptwerke Kant's zu studiren.

Auf allen Universitäten waren damals die Lehrstühle von Kantianern besetzt; aber jene guten Philosophen trugen in den hochklingenden Formeln der Schulsprache nichts Anderes vor, als die hergebrachten Ideen. Fichte dagegen

brachte ein Moment mit, das vorzugsweise dazu geeignet war, den großen Sinn dieser neuen Philosophie zu offenbaren: den Enthusiasmus des Gewissens, der selbst knabenhaften Entschlüssen eine erhöhte Stimmung giebt, den religiösen Ernst, der aus dem unscheinbarsten Ereigniß einen Gegenstand der strengsten Selbstprüfung macht, und die Entschiedenheit im Denken, die vor keinen Folgerungen zurückbebt. Schon in früher Jugend hegte er eine grenzenlose Verachtung gegen die beliebte Gutherzigkeit, die sich von zufälligen Gefühlseindrücken bestimmen läßt, und gegen die bequeme Subjectivität in den Ansichten, die sich aller Kritik überheben zu können glaubt. Lange, ehe er von dem kategorischen Imperativ etwas gehört, übte er aus, was er bis an das Ende seines Lebens fortgesetzt hat: vor jedem Entschluß brachte er die Gründe für und wider, um sie genau zu prüfen, zu Papier, und das Resultat, welches er durch vieseitige Ueberlegung gewonnen hatte, war dann absolut bestimmend: selbst in Verhältnissen, die sich im gewöhnlichen Leben dieser Dialektik entziehen.

Der erste Schriftsteller, der auf seine Seele einen mächtigen Eindruck ausgeübt hatte, war Spinoza. Er hatte seinen Verstand befriedigt, aber sein Gefühl empört, gerade wie bei Jacobi, Schiller, Steffens *) u. A., im Gegensatz zu Goethe, und wenn er auch schon damals entschlossen war, sich jedem Lehrgebäude zu unterwerfen, das er mit seinem Verstande als richtig anerkannte, wie sehr es seinem Herzen widersprach, so ist eine solche Unterwerfung doch nur bis zu einer gewissen Grenze möglich. Die Wünsche des Herzens gestalten sich sehr bald zu Zweifeln des Verstandes und die Einheit des Willens und der Empfindung wird gestört. Das höchste Gut, dem Fichte nachstrebte, war die Freiheit des Willens und die sittliche Selbstbestimmung, diese wurde ihm durch Spinoza geraubt.

Und hier ging ihm ein Licht in der kritischen Philosophie auf. Kant löste die Gewalt der Natur, die in Spinoza den Menschen willenlos in ihr Triebrad hineinzog, in blose Erregungen des Denkens auf und ließ in der Trümmermasse der zerschlagenen gegenständlichen Welt nur einen

---

*) Man vergleiche Steffens „Was ich erlebte", III., Seite 289 — 290. Als ich überzeugt war, Spinoza ganz verstanden zu haben, bemerkte ich erst, wie viel ich verloren hatte. Die lebendige Natur, das bunte Leben schien mir erblaßt und ergraut; hinter mir lagen alle Wünsche und Hoffnungen, denn ich mußte mir es gestehen, daß sie als solche eine Unwahrheit enthielten, und ihre wahre Bedeutung nur dann erlangen, wenn sie sie schlechthin verlieren sollen . . . Doch lag so wenig eine Verzweiflung in der momentanen Entsagung alles dessen, was mich früher durchdrang und beschäftigte, daß vielmehr das vorübergehende Absondern sich in eine innere hoffnungsvolle Freude verkehrte, als hätte ich den tiefen classischen Boden aller freien Thätigkeit gefunden. . .

festen Punkt bestehen, von dem aus der Geist sich wieder in der Welt der Gedanken und der Realität orientiren konnte: das Gewissen. Diese Entdeckung mußte Fichte mit einem innern Jubel erfüllen, und er faßte als Grundprincip des ganzen Lebens und Denkens auf, was Kant mit Vorsicht, mit Schonung, ja mit einem gewissen Bedenken immer nur in einzelnen Untersuchungen entwickelt hatte. Zwei Umstände kamen ihm zu Hülfe, sogleich mit sicherm Blick dieses charakteristische Moment des Systems zu erfassen. Die drei großen Schriften Kant's lagen vollendet vor ihm und wirkten auf ihn massenhaft, nicht in allmäliger Vermittelung. Sodann lernte er sehr bald Jacobi's Schrift über den transscendentalen Idealismus kennen (1787), der mit innerer Herzensangst und sittlicher Entrüstung Kant beschuldigt hatte, er ließe außer dem „Ich" in der Welt gar nichts mehr bestehen, die ganze Welt zerflösse ihm in Schatten und Abstractionen. Was das weiche Gemüth Jacobi's schmerzlich bewegt und erschüttert hatte, entzückte den stolzen Geist Fichte's. Er gab die Folgerungen Jacobi's in ihrer härtesten Form zu und erkannte in ihnen sein eigenes Glaubenssystem.

Endlich zwang ihn die Noth, wieder eine Erzieherstelle in Warschau anzunehmen, aber dies Verhältniß zerschlug sich bald, er begab sich nach Königsberg und lernte Kant persönlich kennen. Fichte kam dem verehrten Greis mit einer leidenschaftlichen, ungestümen Verehrung entgegen, die er übrigens, und das ist der schönste Zug in seinem Charakter, bis an sein Ende bewahrt hat, so schwer ihn Kant auch später kränkte. Offenbar ist dem alten Mann schon damals diese Art der Verehrung unheimlich gewesen. Seine Gedanken waren von einer revolutionären Kühnheit, aber die Form, die er ihnen gab, hatte, weil sie erst im spätern Alter bei ihm zur Klarheit gekommen war, und weil seine äußerlichen, durchaus kleinbürgerlichen Lebensverhältnisse doch nicht ohne Einwirkung auf ihn blieben, etwas Greisenhaftes, Scheues und Bedenkliches. Der revolutionäre Ungestüm des jungen Mannes, bei der nicht abzuleugnenden Verwandtschaft mit seinen eigenen Gedanken, verwirrte und erschreckte ihn, und er nahm in Beziehung auf die heiligsten Mittheilungen, die jener ihm machte, schon damals eine ablehnende Stellung ein, obgleich er im Uebrigen ihm theilnehmend und freundlich entgegenkam. Auch in seine bedrängte Lage griff er hülfreich ein: durch seine Vermittelung fand Fichte nach verschiedenen Schwierigkeiten von Seiten der Censur einen Verleger für ein Buch, und bald darauf eine neue Hauslehrerstelle in Danzig.

Jenes Buch erschien anonym 1792; es war die Kritik aller Offenbarung. Die Jenaische Literaturzeitung war überzeugt, daß jede Zeile dieses Meisterstücks die Hand des großen Philosophen von Königsberg verriethe. Kant widersprach den 3. Juli 1792 und zeigte an, daß der

„geschickte" Verfasser dieses Buchs ein Candidat der Theologie sei, Namens Fichte, gegenwärtig Informator bei dem Herrn von Krokow. — Damit trat Fichte in das literarische Leben seiner Zeit ein.

Ein Jahr nach der Kritik der Offenbarung (1793) erschien Kant's Religion innerhalb der Grenzen der blosen Vernunft. Die Vergleichung der beiden Schriften ist sehr lehrreich. Fichte hat unzweifelhaft den Vorzug einer schärfern, energischen und einheitlichen Entwickelung; aber an Tiefe und Breite der Anschauungen ist ihm Kant bei weitem überlegen. Fichte entwickelt die objective Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit der Offenbarung, er weist nach, daß das Menschengeschlecht so verwildern konnte, die Idee der Pflicht überhaupt zu verlieren, und daß in diesem Falle Gott unmittelbar in einem auf die Sinne wirkenden Factum (Wunder) auftreten mußte, um es zunächst darauf aufmerksam zu machen, daß es überhaupt eine Pflicht gebe, und ihm dann zu überlassen, den Inhalt dieser Pflicht im eigenen Gewissen zu suchen. Kant dagegen beweist die subjective Nothwendigkeit einer Offenbarung, d. h. die Nothwendigkeit des Glaubens an eine Offenbarung, aus dem radicalen Bösen innerhalb der menschlichen Natur, welche durch die blos theoretische Vernunft nie darauf kommen könne, das Göttliche als die moralische Weltordnung, nicht blos als die unbekannte Ursache der Naturkräfte zu begreifen. Was es aber mit dieser Offenbarung eigentlich für eine Bewandtniß habe, inwiefern sie physisch möglich sei oder nicht, darauf läßt er sich vorsichtiger Weise nicht ein, und ist darin viel verständiger, als Fichte, der mit seiner Deduction der Allmacht des moralischen Weltordners doch sehr auf der Oberfläche stehen bleibt. Im Uebrigen findet in den Principien eine große Uebereinstimmung statt, und wenn Fichte selbst in spätern Jahren auf sein erstes Buch mit einer gewissen Geringschätzung herabsah, so hat er dasselbe in den folgenden Bearbeitungen eigentlich doch nur in einem Punkte überholt, indem er die Seligkeit des Glaubens als ein höheres Princip über die starre Unterwerfung unter das Gebot der Pflicht stellte. Und in dieser Beziehung hatte Schlegel Recht, wenn er Fichte den Vollender des Protestantismus nannte. Das entscheidende Princip des Protestantismus im Gegensatz zum Katholicismus ist das Bestreben, den geistigen Inhalt des Christenthums vollständig in die Natur zu vertiefen, Gott im Menschen lebendig zu machen. Diese Aufgabe hat Luther nicht vollständig erfüllt, da in dieser großen und erhabenen Seele zwei Principien mit einander stritten, die durch seine gigantische Kraft nicht vereinigt werden konnten. Kant hat einen sehr großen Schritt weiter gethan, indem er freilich etwas despotisch die moralische Natur des Menschen als das allein Wesentliche und Interessante an ihm, an Gott und der Welt auffaßte, und Fichte hat durch die Veredelung des Pflichtgebots in die Glückseligkeit des Glaubens diesem Gedankengang den

Abschluß gegeben. Die gleichzeitigen Versuche Herder's, Schleiermacher's u. s. w. sind wenigstens nicht specifisch protestantisch. Mit Schleiermacher's Reden über die Religion z. B. könnte sich ein „aufgeklärter" Katholik ebenso befreunden, als ein Protestant. Die Fichte'schen Schriften dagegen muß jeder nicht ganz gedankenlose Katholik verdammen.

Kurze Zeit darauf kehrte Fichte nach Zürich zurück, verheirathete sich am 22. October 1793 und gewann ein Auditorium unter den bedeutendsten Männern dieser Stadt, welchen er seine neu gewonnene Philosophie vortrug. Einer seiner Zuhörer war Lavater, dessen weiches Gemüth diese Auflösung aller Realität in Formen des Denkens erschreckte der aber doch eine große Verehrung vor dem Geiste des Philosophen faßte. Schon damals begann Fichte das System auszuarbeiten, mit welchem die moderne Speculation in eine neue Phase treten sollte. Baggesen, der überhaupt einen sehr günstigen, wenn auch unbemerkten Einfluß auf den Fortgang der Literatur ausübte, vermittelte seine Bekanntschaft mit den Professoren Reinhold und Niethammer in Jena, die gleichfalls versuchten, in der Entwickelung der Kantischen Philosophie einen eigenen Weg zu gehen. Noch vor Ablauf dieses Jahres erhielt er zu seiner großen Ueberraschung, als Reinhold nach Kiel berufen wurde,*) einen Ruf nach Jena an dessen Stelle. Goethe stellt uns diese Berufung als etwas höchst Verwegenes dar, und sie war es auch in der That, wenn man Fichte's sonstige Stellung ins Auge faßt.

Bereits in der „Kritik der Offenbarung" hatte er sich als Freidenker gezeigt; ein Umstand, gegen welchen man bei dem Umsichgreifen der revolutionären Gesinnung in Deutschland nicht mehr gleichgültig war. Noch in demselben Jahre erschienen die beiden Schriften: Beiträge zur Berichtigung des Urtheils über die französische Revolution und Zurückforderung der Denkfreiheit von den Fürsten Europa's, zwar anonym, aber das Gerücht deutete sehr bestimmt auf den Verfasser. Es sprach sich darin eine Auffassung des Lebens aus, die weit von Kant

---

*) K. Leonh. Reinhold, geb. 1758 zu Wien, bei den Jesuiten erzogen, denen er 1783 entfloh; nach Weimar 1784: Wieland's Schwiegersohn, Professor der Philosophie in Jena, 1787—1794 (Briefe über die Kantische Philosophie; Neue Theorie des Vorstellungsvermögens 1789); in Kiel 1794 bis an seinen Tod, 1823. — „Reinhold's Leben und literarisches Wirken, von seinem Sohn, 1826." — Er hat das große Verdienst, die philosophischen Studien in Jena zuerst angeregt zu haben. —

Fr. Imman. Niethammer, geb. 1766 im Würtembergischen, 1793—1807 Professor der Philosophie und Theologie in Jena; dann Consistorialrath in Würzburg, Bamberg, München; starb 1848. —

abwich. Kant's Rechtsprincip beruhte ganz auf der Reinheit und Unsträflichkeit des Privatlebens, den Staat betrachtete er als ein nothwendiges Uebel. *) Die Revolution, der man es ewig danken wird, daß sie diese Idee beseitigt, fiel in sein Alter; sie blieb ihm fremd. Fichte dagegen faßte die Idee des absoluten Staats mit der vollsten Begeisterung auf, und die Ueberzeugung von der Souveränetät des Volks und von der Nothwendigkeit, den Staat seinem Begriff gemäß zu entwickeln, ist ihm auch später geblieben. Dieses Princip der französischen Revolution wurde ihm noch mehr eingeschärft durch die Bekanntschaft mit Pestalozzi, **) der, wenn auch nur in einem bestimmten, eng geschlossenen Kreise, eine in ihren Folgen unberechenbare Revolution in der Menschheit anstrebte, nämlich eine totale Umgestaltung der Erziehung.

Im Mai 1794 finden wir Fichte als Professor in Jena. Die Bekanntschaft mit Schiller hatte er unterwegs in Tübingen gemacht. Man hätte erwarten sollen, daß sich zwischen den beiden Männern ein enges Verhältniß bilden würde: es fanden auch Annäherungsversuche statt, Fichte arbeitete an den Horen mit, aber das Verhältniß wurde bald getrübt. Wo Schiller sich nicht unbedingt hingeben konnte, war es schwer mit ihm zu verkehren. Außerdem führte ihn seine philosophische Beschäftigung nach einer andern Richtung hin. Wenn Fichte auch ursprünglich sich vorzugsweise auf die Metaphysik warf, so schwebte ihm dabei doch immer ein praktischer Zweck vor, jener Kampf der Freiheit innerhalb des wirklichen Lebens, durch welchen der Geist die Natur überwinden und sich eine irdische Realität erringen sollte. Bei Schiller dagegen bestand der Freiheitskampf des Geistes in der Flucht aus der Wirklichkeit. Das Verhältniß Fichte's zu Goethe war viel unbefangener und freier. Goethe schätzte in ihm eine eigenthümliche, wenn auch etwas seltsame Erscheinung, die in das Gebiet seines eigenen Denkens und Empfindens nicht hemmend eingriff, und Fichte bewunderte in Goethe die völlige Uebereinstimmung mit sich selbst, die nicht wie bei Schiller durch Theilung des Interesses zwischen Philosophie und Dichtung gestört wurde. Durch Goethe wurde die Bekanntschaft mit Jacobi vermittelt, den Fichte nicht blos wegen seines

*) Wie tief diese Idee, die Aufgabe des Staats sei nur die, sich selbst überflüssig zu machen, in alle Schichten der Bildnng eingedrungen war, zeigen am deutlichsten W. v. Humboldt's Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen.

**) Heinrich Pestalozzi, geb. 1746 zu Zürich; seine pädagogische Wirksamkeit 1775—1825. Er starb 1847. — Biographien von Biber (1827), Blochmann (1846) und Christophel (1846). —

stilistischen Talents verehrte, sondern weil er ihm durch seinen Kampf gegen die Kantische Philosophie das reale Verständniß derselben vermittelt hatte. Die principielle Opposition gegen seinen Vorgänger Reinhold schien zuweilen ins Persönliche überzugehen, allein die Beziehungen wurden immer, zuweilen auf eine etwas burlesk sentimentale Weise wieder hergestellt.

Die Philosophie vor Kant hatte den sogenannten gesunden Menschenverstand in keiner Weise irritirt, weil sie sich ganz außerhalb seines Kreises bewegte. Sie war entweder Weltweisheit, d. h. sie stellte die Ansichten der Philosophen über Gott, die Welt und ähnliche Dinge zusammen und überließ es dann dem Publicum, diesen Ansichten entweder beizupflichten oder sich nach Maßgabe derselben ähnliche Ansichten zu bilden; oder sie war Metaphysik, d. h. sie bewegte sich in Formen und Wendungen, die man völlig dahingestellt sein lassen konnte, weil sie das gewöhnliche Denken und seinen Inhalt nicht berührten; oder endlich sie registrirte als formale Logik die sogenannten Regeln des Denkens, ohne dem Bewußtsein irgend einen neuen Inhalt zuführen zu wollen. Kant dagegen lenkte die Philosophie auf einen Gegenstand, von dem alle Welt glaubte, sie besäße ihn bereits, und machte ihr diesen Besitz streitig. Wenn man auch von der überirdischen Welt verschiedene Ansichten hegte, so war man darüber doch vollkommen einig, daß man die wirkliche Welt in unmittelbarer Gewißheit gegenwärtig habe. An der Realität der sichtbaren Dinge zweifelte auch derjenige nicht, der die Existenz Gottes in Frage zu stellen unternahm. Nun wies aber Kant nach, daß die unmittelbaren Organe unserer Wahrnehmung, die Sinne, uns nur ganz einfache Eindrücke überlieferten, von denen wir erst durch einen ziemlich verwickelten Proceß des Denkens annehmen, es entspräche ihnen außer uns Etwas; daß die Begriffe Raum, Zeit, Ding, Causalität u. s. w. keineswegs Objecte unserer unmittelbaren Wahrnehmung wären, sondern Formen unsers Denkens, in die wir uns die empfangenen Eindrücke unserer Sinnlichkeit zurecht legten. Diese über alle Anfechtung richtige Darstellung mußte aber aufs höchste befremden, da man durch längere Gewohnheit das Bewußtsein jener Seelenthätigkeit verloren hatte und überzeugt war, den Raum, die Zeit, die Gegenstände als solche in unmittelbarer Anschauung zu empfangen. Sie würde ein noch viel größeres Befremden erregt haben, wenn nicht die Nüchternheit und Schwerfälligkeit in der Sprache Kant's, die große Vorsicht in der Formulirung seiner Behauptungen und seine ausgebreiteten Kenntnisse in den concreten Dingen den Gedanken der Paradoxie zurückgewiesen hätten und wenn nicht die ganze Schule darin gewetteifert hätte, diese Ideen wieder ins Populäre zu übersetzen, d. h. ihren eigentlichen Sinn zu verschleiern. Erst durch Jacobi, der in seiner phantastischen und gemüthvollen Blumensprache den transscendentalen Philosophen anklagte, er verwandle die

ganze Welt in einen Traum, eine Fieberphantasie, einen Spuk, wurde man auf das Merkwürdige der neuen Lehre aufmerksam. Nun hatte Kant — und das unterscheidet ihn von den eigentlichen Skeptikern — an der Richtigkeit jener Denkgesetze, nach denen wir die Welt, die wir nicht unmittelbar wahrnehmen können, uns construiren, nie gezweifelt: er hatte nur die Menschen zum Bewußtsein bringen wollen, wie sie überhaupt bei ihrem Denken zu Werke gehen, und ihnen zeigen, daß sie die letzten Gründe ihres Denkens nicht wieder begründen könnten. Er hatte sich den Anschein gegeben, als ob er resignirte, als ob er jene Frage nach der Gültigkeit der Denkgesetze, die dadurch noch verwickelter wurden, weil sie sich in ihrer weitern Ausführung widersprächen (z. B. die Idee von der Unendlichkeit oder Endlichkeit des Raums und der Zeit, die wir beide von den Begriffen des Raums und der Zeit nicht trennen könnten): er hatte die weitere Erörterung dieser Fragen aus dem Grunde beseitigt, weil die Menschen überhaupt nicht zum Speculiren, sondern zum praktischen Leben geschaffen wären, und hier hätten sie einen ganz festen und sichern Haltpunkt, das Gewissen, welches ihnen als kategorischer Imperativ vorschriebe, was zu thun und zu lassen sei, und ihnen den Glauben an Objecte der Rechtsthätigkeit, d. h. an Sachen und Personen, und den Glauben an Gott, d. h. an eine ewige moralische Weltordnung, aufnöthigte.

Alle diese Dinge sind in Kant enthalten und überall im Einzelnen sehr tief ausgeführt; aber weil die Darstellung in die Breite geht und immer nur das Einzelne ins Auge faßt, wirken sie weniger lebhaft auf die Einbildungskraft. Fichte wagt nun einen großen Schritt, diese Lehre in ein Grundprincip zu krystallisiren, und einerseits die verschiedenen nicht weiter zu begründenden Denkformen (Kategorien) aus einer einzelnen herzuleiten, sodann jenen Uebergang aus der theoretischen in die praktische Speculation, die Klippe, an der fast jede Metaphysik scheitert, an dieselbe Denkform anzuknüpfen. Er glaubte diesen Punkt des Archimedes in dem Begriff des „Ich“ gefunden zu haben, jenem merkwürdigen Act des Bewußtseins, in welchem dasselbe zugleich Subject und Object ist, in welchem unmittelbare Wahrnehmung und freies Denken, Idee und Realität sich als etwas absolut Identisches darstellen. Er suchte nachzuweisen, wie aus dem Begriff des Ich, welches eine Einheit und einen Widerspruch enthalte, sich unmittelbar die Nothwendigkeit ergäbe, andere Iche anzunehmen, an denen es seine Bestimmung realisiren könne, endlich ein großes allgemeines Ich, von dem es nur eine vereinzelte Erscheinung sei und an dessen Existenz es seine Realität habe. Er war fest überzeugt, in diesem ganzen mit unerhörter Energie durchgeführten System nichts weiter zu lehren, als was bereits Kant gelehrt, und nur die wissenschaftliche Form hinzugefügt

zu haben, weshalb er auch seine Philosophie, um sie von der sogenannten Weltweisheit zu unterscheiden, die Wissenschaftslehre nannte, d. h. die Lehre von der wissenschaftlichen Begründung aller Wissenschaft.

Der Gegensatz gegen Kant liegt nicht in der Theorie, sondern in der Gesinnung. Fichte stimmte mit Kant sowohl in dem Unglauben an die Zuverlässigkeit der gewöhnlichen Erkenntnißmittel, als in dem Glauben an die moralische Bestimmung des Menschen überein; allein die Empfindung, mit der er Beides auffaßt, ist eine wesentlich verschiedene. Die Kritik der reinen Vernunft verbirgt einen gewissen Schmerz, in der Wissenschaftslehre dagegen bricht eine trotzige, vermessene Siegesgewißheit hervor. Kant hatte mit einer Resignation geschlossen, Fichte begann mit einem an das Frevelhafte streifenden Selbstgefühl, das sich zur souveränen Ironie gegen alles Ueberlieferte steigerte. Wenn Kant auf das dem Menschen angeborne Rechtsbewußtsein den Glauben an die Realität begründete, so blieb bei ihm, der in der Grundrichtung seines Wesens ein strenger Lutheraner war, dieses Rechtsbewußtsein in der Individualität: er faßte das Gesetz zwar als ein allgemeines auf, aber der Einzelne hatte nur dafür zu sorgen, daß er es in seinem Kreise gewissenhaft ausführte. Ob es in der Welt hergestellt ward, ging ihn nichts an, da die Mißverhältnisse des Weltlaufs auszugleichen, dem Jenseits überlassen blieb; Fichte, der dieses Jenseits aufgab, und die Herstellung des göttlichen Rechts auf Erden als Zweck der Geschichte auffaßte, legte in das Gewissen eine revolutionäre Gewalt. Jeder Einzelne hatte nicht nur mit seiner eigenen Rechtfertigung, sondern mit der Rechtfertigung der ganzen Welt zu thun. Darum begann er als stürmischer und begeisterter Vertreter der Revolution; darum erhob er später ebenso energisch die Fahne der Nationalität gegen das Weltbürgerthum, das er früher selber gepredigt hatte. Kant forderte nur die Einzelnen auf, seine Pflicht zu thun und die Stürme der Geschichte an sich vorüberbrausen zu lassen. Die Selbstgerechtigkeit Fichte's ist zwar ein stolzes, aber auch ein gefährliches Princip, namentlich in einer Zeit, wo die sittlichen Ideen sich durchkreuzen und das Gewissen keinen sichern überlieferten Inhalt findet. — Kant's Ueberzeugung ging dahin: über die letzten Gründe unsers reinen Denkens vermögen wir uns keine Rechenschaft zu geben, aber an diesem Denken kann uns auch nur die praktische Seite interessiren, und in dieser Beziehung haben wir einen Haltpunkt, der uns über die objective Sicherheit jenes Denkens vollkommen beruhigt, soweit es für unsere Bestimmung innerhalb der praktischen Welt nothwendig ist. Fichte dagegen glaubte streng bei der Theorie zu bleiben, wenn er die Existenz der Natur, der Menschheit und Gottes lediglich aus dem im Bewußtsein des Ich, dem einzigen sichern Punkt der unmittelbaren Erkenntniß, mit Nothwendigkeit beruhenden Gewissen herleitete. Wenn Kant die Menschen gewissermaßen darüber tröstete,

daß sie sich die objective Erkenntnißquelle durch das Gewissen ersetzen könnten, so gehört nur eine gewisse Kraft und Energie der Gesinnung dazu, um diesen Trost anzunehmen. Wenn aber Fichte aus dem Gewissen nicht blos die Existenz Gottes und der Welt im Allgemeinen, sondern auch der endlichen realen Dinge herzuleiten unternahm, so konnte er die scharfsinnigsten Deductionen anwenden, und doch mußte alle Welt sagen, hier ist irgend ein Trugschluß; denn der Glaube an die Existenz der Dinge wird nicht aus dem Gewissen hergeleitet.

Dies ist der Punkt, in welchem die Unverständlichkeit der neuern Philosophie gipfelt. Die einzelnen Sätze versteht man vollkommen, aber man ist nicht im Stande, sich das Ziel seines Gedankenganges klar zu machen. Fichte hat selber diese Unverständlichkeit, wenn er sie auch zuweilen aus der Stumpfsinnigkeit der meisten Menschen, namentlich der Philosophen erklärte, als einen Mangel an Geschick sehr wohl empfunden. Er schreibt z. B. an Jacobi und Reinhold mehrmals, seine Form sei ungeschickt, sie sollten sich nicht abschrecken lassen, wenn sie aus ein paar Seiten nicht klug würden, sie sollten weiter lesen, bis sie auf einen Punkt kämen, in dem ein Licht aufginge, und in diesem Lichte sollten sie das Vorige noch einmal reflectiren lassen. Er hat auch mehrere Male versucht, die Wissenschaftslehre an einem neuen Punkte aufzufassen; aber seine Klage über den Unverstand des Publicums ist immer die nämliche geblieben. Vielleicht ist die Neigung aller Philosophen seit Spinoza, den Begriff der Wissenschaft aus der Mathematik herzuleiten, schuld an dieser Unverständlichkeit. In allen übrigen Wissenschaften greift man von den verschiedenartigsten Punkten in das Leben hinein, wenn man auch einem letzten einheitlichen Ziel zustrebt; in der Mathematik dagegen beginnt man mit einer einfachen Abstraction und baut auf diese das ganze Gebäude der Wissenschaft fort. Allein die Mathematik bleibt in der That bei der Abstraction stehen, sie geht über den Begriff der Größe nicht hinaus, sie kennt nur identische Sätze; sodann hat sie in jedem Augenblick das Mittel, ihre abstract vorgetragenen und abstract bewiesenen Sätze nachträglich ad oculos zu demonstriren und die Richtigkeit in der Anwendung zu erproben. Beides fehlt der Philosophie; denn im reinen Denken kann sie nicht bleiben, weil es kein reines von der gegenständlichen Welt absolut getrenntes Denken giebt. Sie muß sich mit concreten Gedanken erfüllen und diese kann sie aus ihrem ersten abstracten Principe nicht herleiten. Es zeigt sich das in sämmtlichen metaphysischen Schriften Fichte's. In der von Hegel später aufgenommenen Methode der Trichotomie des Satzes, des Gegensatzes und der Vermittelung quält er sich, aus dem einfachen Gegensatz des Ich und Nicht-Ich herauszukommen, aber es ist vergebens; seine Gedanken sind in dieses Netz eingefangen. So sehr er sich anstrengt, er kommt immer nur

zu einem neuen Ich und Nicht-Ich, bis er dann plötzlich abbricht und sich durch einen Sprung in die praktische Philosophie stürzt. Es kam noch dazu ein ganz merkwürdiger Widerspruch in Fichte's Wesen. Gegen seine Recensenten eiferte er fortwährend, sie sollten sich um ihn gar nicht kümmern*), er trage eine Wissenschaft vor, die sie gar nichts anginge, die mit den Dingen dieser Welt nichts zu thun habe, die sie, wenn sie nicht anders wollten, als eine Gymnastik des Gedankens betrachten sollten. Auf der andern Seite aber war die ganze Energie seines Geistes aufs Praktische gerichtet, wie schon der Umfang seiner Schriften aus der angewandten Philosophie zeigt. Er hielt häufig Vorträge vor einem ungelehrten Publicum, die auf das lebhafteste in die praktischen Fragen übergriffen, setzte aber jedesmal hinzu, den strengen Beweis seiner Behauptungen könne er nur in der Metaphysik oder Wissenschaftslehre führen. So durfte es ihn denn nicht Wunder nehmen, daß man nun seiner praktischen Folgerungen wegen von allen Seiten jene Metaphysik argwöhnisch ins Auge faßte und hinter das eigentliche Wesen einer Theorie zu kommen suchte, die in der Anwendung so bedenklich war. Gewiß wird es keinem Ungelehrten einfallen, über Mathematik oder Chemie zu urtheilen, wenn er dieselben nicht vorher studirt hat, da ihn einerseits jene Gegenstände nicht unmittelbar angehen, und da andererseits die Gelehrten darüber vollkommen einig sind. Bei der Philosophie dagegen, die sich mit den heiligsten Interessen der Menschheit beschäftigt und bei der man fortwährend die Wahrnehmung machen muß, daß ein Philosoph den andern für einen Verrückten erklärt, liegt eine Intervention des Publicums zu nahe, und wenn der Philosoph erklären muß, er sei von Niemandem verstanden, so liegt darin doch wohl ein gewisses Schuldbekenntniß. Bei den concreten Begriffen, mit denen es die Philosophie zu thun hat, und bei den Neuerungen in der Form des Ausdrucks, wird es dem unbefangenen Urtheil nicht immer klar, ob nicht irgend ein Mittelglied ausgelassen und dadurch die ganze Schlußfolgerung verkehrt ist. Fichte liebte, wenn er nicht rhetorisch verfuhr, die Sokratische oder wenn man will sophistische Form der Dialektik; er trieb seinen Gegner durch Syllogismen in die Enge, und war empört, wenn am Schluß des ganzen Gesprächs der Gegner ihm entschlüpfte und, obgleich er seinen Folgerungen nichts entgegenzusetzen wußte, dennoch erklärte, er sei nicht überzeugt.

In seiner amtlichen Wirksamkeit in Jena hatte Fichte mit mancher Schwierigkeit zu kämpfen. Von den hervorragenden Geistern der Literatur ehrenvoll und zuvorkommend aufgenommen, erregte er das Mißbehagen seiner eigentlichen Collegen zum Theil auch durch die Neuerungen, die er

*) Vgl. Bd. II., S. 403. 409.

in das akademische Leben einzuführen suchte. Durch sein außerordentliches dialektisches Talent wußte er sich einen begeisterten Kreis von Zuhörern zu erwerben, welchen er dann nach seiner Weise sogleich praktisch anzuregen suchte. Er trat mit Sonntagsvorträgen auf, die einen erbaulichen Eindruck bezweckten: sie fanden großen Anklang, aber sie erregten auch Anstoß. Die Eudämonia denuncirte ihn, er wolle einen Vernunftgötzendienst an Stelle des Christenthums einschwärzen. Er ließ sie daher fallen. Dann bemühte er sich, der Rohheit des Studentenlebens, die in Jena namentlich durch die Orden genährt wurde, dadurch entgegenzuwirken, daß er die Orden zur Selbstauflösung veranlaßte. Er ließ sich zu diesem Zwecke in etwas ein, was der akademische Lehrer nie ohne große Gefahr versuchen wird, in persönliche Verhandlungen mit den Studirenden, die anfangs zu einem scheinbar glänzenden Resultat führten, ihn aber bald in ganz unleidliche Verdrießlichkeiten stürzten und ihn im Sommer 1795 bewogen, Jena eine Zeitlang zu verlassen. Dieser Vorfall hätte ihm einschärfen können, daß der subjective Kampf gegen bestehende unfreie Verhältnisse und das damit nothwendig verbundene Preisgeben der Persönlichkeit selten zu einem gedeihlichen Erfolge führt. — Außerdem war seine Polemik gegen die Collegen aus der Kantischen Schule schon damals sehr gereizt und leidenschaftlich und er sprach seine Verachtung aller derer, die in Deutschland Philosophie trieben, mit einem so herausfordernden Pathos aus, daß er dem Vorwurf der Selbstüberschätzung schwer entgehen konnte.

In der nächsten Zeit erlebte er eine Reihe von Triumphen. Seine persönliche Ueberlegenheit über die Gegner, die sich namentlich in den von Jacobi redigirten Annalen sammelten, war augenscheinlich, und bald wuchs die Zahl der geistvollen Männer, die sich ihm wesentlich in seiner Richtung anschlossen. Die Schrift des jungen Schelling „über die Möglichkeit einer Form der Philosophie" (1795) war eine geistvolle und glänzende Vertheidigung des transscendentalen Idealismus. In Jena übernahm er mit Niethammer und Forberg das „philosophische Journal", welches das Organ der neuen philosophischen Kirche wurde und einen ganz ungewöhnlichen Anklang fand. Im Jahre 1797 trat Reinhold, sein bisheriger Gegner, feierlich zu ihm über, bekannte sich als überwunden und bekehrt und trug durch sein Sendschreiben an Fichte und Lavater, so wie durch seine Paradoxien der neuesten Philosophie (1799) wesentlich dazu bei, die Sache Fichte's in den Augen des Publicums zu fördern. Auch die Allgemeine Literaturzeitung, die bisher in den Händen der Kantianer gewesen war, trat durch zwei Recensionen von Reinhold und Schlegel auf seine Seite. In Jena sammelte sich die junge Dichterschule, welche allen Vorurtheilen des „gesunden Menschenverstandes" einen unerbittlichen Krieg erklärte und daher die Sache der neuen Philosophie, welche es mit denselben

Gegnern zu thun hatte, zu der ihrigen machte. Schiller hatte sich von ihr losgesagt, Goethe ließ sich überhaupt in keine Polemik ein, und so fand sie unter den Berühmtheiten in der Zeit keinen andern Führer als Fichte, der sich willig zu dieser Rolle hergab, obgleich ihm eigentlich die aphoristische Manier jener Männer zuwider sein mußte. Das Athenäum stellt die „Wissenschaftslehre" neben der französischen Revolution und dem „Wilhelm Meister" als die größte Tendenz des Zeitalters dar und suchte durch einzelne aus dem Zusammenhang gerissene, seltsam klingende Aussprüche die Einbildungskraft für die Lehren des transscendentalen Idealismus einzunehmen. Am schmeichelhaftesten mußte der offene Brief sein, den Jacobi gegen ihn erließ, und der zwar sein Lehrgebäude als ein falsches und entsetzliches darstellte, es aber zugleich als den einzigen correcten Ausdruck des auf die Vernunft begründeten Philosophirens anerkannte und den Genius des Philosophen selbst mit begeisterter Verehrung begrüßte.

Sein eigenes Glaubenssystem entwickelte er am vollständigsten in einer populären Schrift: die Bestimmung des Menschen, deren Wesentliches bereits in den Vorlesungen von 1798—1799 enthalten war. Das Buch wird sich gerade darum in der Literatur erhalten, weil es ganz gegen die Absicht des Verfassers eine sehr individuelle Entwickelung des Bewußtseins darstellt, welche freilich, wie jede wahre und tief empfundene Entwickelung einer tüchtigen Individualität, bis zu einer gewissen Grenze auch allgemeine Gültigkeit hat. Fichte erzählt die Geschichte seines eigenen Denkens: es wird uns jetzt, da wir im philosophischen Denken geübter sind, ziemlich leicht, die einzelnen Trugschlüsse nachzuweisen; allein als psychologische Entwickelung wird sie jeden Unbefangenen interessiren, der sich nicht mit dem hergebrachten Getriebe endlicher Vorstellungen begnügt.

Die „Bestimmung des Menschen" zerfällt in drei Theile: Zweifel, Wissen und Glaube. Der erste erzählt in einer Art Monolog den Eindruck Spinoza's auf ein kräftiges und unverdorbenes Gemüth. Durch strenges und consequentes Nachdenken überzeugt sich der Mensch, daß seine Ideen, seine Willensacte, kurz daß das ganze Gebiet seiner vermeintlichen Freiheit nichts Anderes ist, als ein ganz nothwendiger Ausfluß des Naturgesetzes, das auch in dem untergeordneten Leben sich offenbart, daß es ein wirkliches Reich der Freiheit ebensowenig giebt, wie ein Reich der Wunder, daß man aber die Idee der Entstehung der Freiheit sehr bequem aus jenem Naturgesetz herleiten kann, weil sie nur ein Ausdruck der Entzweiung ist, die durch die Einwirkung zweier verschiedener Naturkräfte in dem menschlichen Bewußtsein entsteht. Es wird erkannt, daß der Mensch nothwendiger Weise die Sehnsucht nach Freiheit, d. h. nach Unabhängigkeit von dem Naturgesetz empfinde, daß er sich aber ebensowenig des Nachdenkens erwehren könne, welches ihn endlich davon überzeugen müsse, daß die Frei-

heit nur eine Illusion sei. So scheint denn die Bestimmung des Menschen die vollendete Unseligkeit zu sein.

Der zweite Theil ist in dialogischer Form geschrieben. Ein „Geist" setzt sich mit dem einsamen Denker in Rapport und sucht ihn von dem quälenden Gedanken dieser Naturnothwendigkeit dadurch zu befreien, daß er ihm nachweist, diese ganze Natur sammt ihrem Gesetz sei für ihn nirgend anders, als in seinem eigenen Denken. Auch in diesem Abschnitt wird vortrefflich der Eindruck der „Kritik der reinen Vernunft" auf ein von Zweifeln gequältes Gemüth geschildert. In einer höchst interessanten Dialektik lösen sich die vermeintlichen Naturgesetze und Naturgewalten in blose Denkbestimmungen auf, deren Realität in keiner Weise nachzuweisen sei, weil das „Ich" oder die Intelligenz niemals aus sich selber, aus dem Reich der Gedanken heraustreten könne. Durch diesen Denkproceß wird dem Geiste die Freiheit von den Naturbedingungen wiedergegeben; aber er erkauft diesen Gewinn durch ein schweres Opfer, nämlich durch den Verlust der gesammten Realität, nach der er eine ebenso tiefe und nothwendige Sehnsucht empfindet, als nach der Freiheit. In dieser Exposition zeigt sich der große Einfluß Jacobi's, der dem Verfasser alle glühenden Farben seiner Phantasie leihen muß, um das Entsetzen des vereinsamten Ich vor dieser Welt der Gespenster zu schildern.

Wenn man diese beiden Abschnitte mit einander vergleicht, so wird man zunächst darüber befremdet, daß Fichte einen Gegensatz zu finden glaubt, wo eigentlich vollständige Uebereinstimmung herrscht. Denn die Denkbestimmungen des zweiten Theils sind im Wesentlichen nichts Anderes, als die Naturbestimmungen des ersten, und dem Ich kann es ziemlich gleichgültig sein, ob es die gegebene und unvermeidliche Nothwendigkeit in der sogenannten Natur oder in seinem sogenannten Denken findet; es ist in dem einen Fall ebensowenig frei wie in dem andern. Das System des transscendentalen Idealismus ist im Verhältniß zu jenem Natursystem nur die Umkehrung des Standpunktes, und man begreift nicht recht, wie der Gedanke aus diesem Kreislauf sich zu der Freiheit und Realität, die er doch gleichfalls als seinen nothwendigen Inhalt empfindet, erheben soll.

In der That wird diese Erhebung als ein Act dargestellt, der mit dem Inhalte der vorher gewonnenen Ueberzeugungen in keinem nothwendigen Rapport steht. Die Seele befreit sich von der Macht des Naturgesetzes und von der Kritik des Denkgesetzes nicht durch eine Erkenntniß, sondern durch einen Entschluß. In der Einsicht, durch das blose Denken dem Zwang der Nothwendigkeit niemals zu entgehen, beschließt sie, im Denken einen beliebigen Abschluß zu machen und in die Welt der Handlung einzutreten. Als Anknüpfung findet sie einen festen Punkt in sich selber vor, das Gewissen, die Forderung der unbedingten Uebereinstimmung

mit sich selbst, während die blose Erkenntniß entzweit. Aus dieser absolut gewissen Forderung wird die Nothwendigkeit hergeleitet, recht zu handeln, um mit sich selber übereinzustimmen, und aus dieser Nothwendigkeit die Existenz einer Natur, in der man bestimmte Zwecke des Handelns verfolgen, die Existenz gleichberechtigter Wesen, in denen man die als nothwendig empfundenen Rechtssubjecte ehren*), und folglich einer Gattung, in die man die Unseligkeit des eigenen Ichs, um es zu ergänzen und dadurch zu heiligen, vertiefen könne**); endlich die Existenz einer moralischen oder göttlichen Weltordnung, welche jenem idealen Postulat des Ich die Realität verbürgen solle. Der Anlage nach ist das noch der Kantische Standpunkt, aber er ist größer und kühner aufgefaßt. Denn bei Kant bleibt das Gewissen eine Privatsache und das Reich der Pflichten ein abstractes: der Mensch soll recht handeln, der Stoff und die Sphäre seiner Handlungen ist gleichgültig, ja, die Verbindung mit dem Weltlauf wirkt eigentlich nur störend, und das Gewissen weist auf ein Jenseits der „intelligiblen" Welt, wo blos der moralische Werth entscheidet: ein Jenseits, das von dem vergeltenden Himmel der Christen im Wesentlichen nicht verschieden ist. Fichte geht viel kühner zu Werke. Er leitet aus dem Begriff des Rechtthuns einerseits einen Gegenstand des Rechtthuns, eine Reihe bestimmter erreichbarer in einander eingreifender Zwecke, also eine auf Erden zu realisirende vernünftige und moralische Weltordnung, und auf der andern Seite die Existenz von Rechtssubjecten, denen gegenüber man die innerlich empfundene Nothwendigkeit des Rechtthuns erfüllen könne, mit der Gewißheit eines unerschütterlichen Glaubens her.

> Die ganze Welt hat für uns eine völlig veränderte Ansicht erhalten... Es tritt eine ganz neue Ordnung ein, von welcher die Sinnenwelt mit all ihren Gesetzen nur die ruhende Grundlage ist. Jene Welt geht ihren Gang ruhig fort, um der Freiheit eine Sphäre zu bilden; aber sie hat nicht den mindesten Einfluß auf Sittlichkeit oder Unsittlichkeit, nicht die geringste Gewalt über das freie Wesen. Selbstständig und unabhängig schwebt dieses über der Natur . . . „Die Welt ist nichts weiter als die nach begreiflichen

---

*) Schon in der Kritik über Offenbarung (V. S. 61), wird ganz beiläufig in einer Anmerkung gesagt: „Die Frage, warum überhaupt moralische Wesen sein sollen? ist leicht zu beantworten: wegen der Anforderung des Moralgesetzes an Gott, das höchste Gut außer sich zu befördern, welches nur durch die Existenz vernünftiger Wesen möglich ist." —

**) „Alle Realität entsteht uns durch das Einsenken und Vergessen unsers Selbst in gewisse Bestimmungen unsers Lebens; und dieses Vergessen ihres Selbst ist, was diesen Bestimmungen den Charakter der Realität, und uns überhaupt ein Leben giebt." Bd. 2, S. 334—339. 343.

Vernunftgesetzen versinnlichte Ansicht unsers eigenen Handelns, als bloser Intelligenz, innerhalb unbegreiflicher Schranken, in die wir nun einmal eingeschlossen sind," sagt die transscendentale Theorie; und es ist dem Menschen nicht zu verargen, wenn ihm bei dieser gänzlichen Verschwindung des Lebens unter ihm unheimlich wird. „Jene Schranken sind ihrer Entstehung nach allerdings unbegreiflich; aber was verschlägt dir auch dies?" sagt die praktische Philosophie; „die Bedeutung derselben ist das Klarste und Gewisseste, was es giebt, sie sind deine bestimmte Stelle in der moralischen Ordnung der Dinge. Was du zufolge ihrer wahrnimmst, hat Realität, die einzige, die dich angeht, und die es für dich giebt; es ist die fortwährende Deutung des Pflichtgebots, der lebendige Ausdruck dessen, was du sollst. Unsere Welt ist das versinnlichte Materiale unserer Pflicht; dies ist das eigentliche Reale in den Dingen, der wahre Grundstoff aller Erscheinung . . . Dies ist der wahre Glaube; diese moralische Ordnung ist das Göttliche, das wir annehmen." *) — Dieser Glaube will alles, was ihr zu bewundern, zu begehren, zu fürchten pflegt, vor euerm Auge in Nichts verwandeln, indem er auf ewig eure Brust der Verwunderung, der Begier, der Furcht verschließt . . . Ihr werdet finden, daß dieser Erdball mit allen den Herrlichkeiten, welcher zu bedürfen ihr in kindischer Einfalt wähntet . . . daß dieses ganze unermeßliche All, vor dessen blosem Gedanken eure sinnliche Seele bebt, sonst nichts ist, als ein matter Abglanz eures eigenen, in euch verschlossenen und in alle Ewigkeiten hinaus zu entwickelnden Daseins. . . Ihr werdet kühn eure Unendlichkeit dem unermeßlichen All gegenüberstellen und sagen: wie könnte ich deine Macht fürchten, die sich nur gegen das richtet, was dir gleich ist, und nie bis zu mir reicht. Du bist wandelbar, nicht ich, — alle deine Verwandlungen sind nur mein Schauspiel, und ich werde stets unversehrt über den Trümmern deiner Gestalten schweben. — **)

Nachdem Fichte diesen Standpunkt gewonnen hat, geht er ins Erbauliche über. Er schildert mehr rhetorisch als philosophisch die große Aufgabe des Menschengeschlechts, durch Dienstbarmachung der Natur zu vernünftigen Zwecken und durch Herstellung eines dem Wesen der Menschen entsprechenden Rechts in allmäliger Entwickelung auf Erden die moralische oder göttliche Weltordnung herzustellen; die Seligkeit, die darin liegt, das an sich vollkommen unselige und gehaltlose Ich in diese Idee heiligend zu vertiefen und so sein Selbst der Gattung aufzuopfern. Alle seine übrigen Schriften gehen über diesen schön und stark empfundenen Standpunkt nicht hinaus; sie geben dem Gedanken nur nach einzelnen Richtungen hin eine bestimmtere Physiognomie. Es ist die sehr anerkennenswerthe, aber doch

---

*) Ueber den Grund unsers Glaubens u. s. w. Bd. 5, 184—185.

**) Appellation, Bd. 5, S. 236—237. — Die Lust am Erhabenen wird hier und an andern Stellen ganz richtig als Symbol dieses Glaubens angeführt.

bedenkliche Macht des subjectiven Ideals, die in seiner „Wissenschaftslehre“ ebenso zur theoretischen Erscheinung kommt, wie in der französischen Revolution, abgesehen von ihren Entstellungen, zur praktischen. Schlegel hatte nicht so Unrecht, wenn er diese beiden Erscheinungen als die größten Tendenzen unsers Zeitalters zusammenstellte, obgleich er es sich von selber nicht recht klar gemacht hat, was er damit meinte.

Es bleibt in dem Verhältniß Fichte's zu den Romantikern immer etwas Unklares. Zwar hängen Fichte's poetische Sympathien mit seiner philosophischen Methode keineswegs zusammen, und die philosophischen Bestrebungen der Schlegel waren damals ernstlicher gemeint als später: aber es war doch in den Naturen ein zu ungeheurer Unterschied, der sich eigentlich auf ihre gesammte Thätigkeit erstreckte. Freilich muß man neben den officiellen Versicherungen der Anerkennung, die zwischen beiden gewechselt wurden, auch noch die Privatäußerungen in Betracht ziehen. Fichte sprach sich schon damals in seinen Briefen ziemlich zweifelhaft über seine literarischen Freunde aus und A. W. Schlegel hat in seinen spätern satirischen Gedichten deutlich genug an den Tag gelegt, wie weit ihm der transscendentale Idealismus ins Blut übergegangen war. Allein damals galt es, gegen die gemeinsamen Feinde aufzutreten. Die Schlegel verspotteten den sogenannten gesunden Menschenverstand im Interesse der absoluten Kunst, für welche der profane Pöbel kein Organ habe, und Fichte suchte ihm durch die höhere Speculation nachzuweisen, daß er unfähig sei, überhaupt zu denken. So gab der Philosoph den Dichtern und Kritikern ein erwünschtes Relief. Sie konnten einerseits auf ihn verweisen, andererseits gab ihnen seine Speculation Paradoxien an die Hand, mit denen sie der Masse imponirten und die, weil sie aus dem Zusammenhang gerissen waren, leicht zu Gunsten der romantischen Doctrin gedeutet werden konnten. Indem Fichte die reale Welt gegen die Schöpfungen des freien Geistes zurücksetzte, arbeitete er den Romantikern in die Hände, die als das Höchste der Kunst die Freiheit, d. h. die Beziehungslosigkeit zum Wirklichen auffaßten. Es kam hinzu, daß mehrere jüngere Schüler Fichte's, z. B. Schelling, Hülsen, Steffens, Ast u. s. w., in ihrer ganzen Art zu sein und zu empfinden den Romantikern verwandter waren und so leichter die Vermittelung anbahnten. So war man denn gefällig genug, die schwerfällige breite Form des Philosophen, sein häufig hervortretendes Pathos und seine Sympathien für die Aufklärung zu übersehen oder so günstig als möglich auszulegen. Es kamen dann die äußern Schicksale hinzu, die Beide fester an einander ketteten und die aus der theilweisen literarischen Uebereinstimmung eine Coterie hervorgehen lassen.

In dem „philosophischen Journal“ hatte Fichte in der Abhandlung über den Grund unsers Glaubens an eine göttliche Welt-

ordnung die bisher angenommenen metaphysischen Beweise für das Dasein Gottes verworfen. Die Abhandlung war nicht atheistischer, als irgend eine andere philosophische Schrift, die von der Einheit der Vernunft ausgeht, aber bei dem Mißtrauen gegen die Neuerer an den deutschen Höfen erfolgte eine Denunciation, der kursächsische Hof verfügte das Verbot der Schrift, und als nun Fichte eine sehr heftige Appellation an das Publicum erließ, so machte diese der Sache gegebene Oeffentlichkeit auch die Regierung zu Weimar bedenklich. Fichte hörte von einem Verweise, den man ihm ertheilen wolle, protestirte dagegen in einem offenbar drohenden Schreiben und erhielt plötzlich seine Entlassung. Es war der erste Stoß, den die Universität erlitt, das erste Signal einer allgemeinen Auswanderung der bedeutendsten Kräfte.

Fichte hatte Recht, wenn er sein System nicht „atheistisch", sondern akosmistisch nannte. Wenn Spinoza die bunte Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in die unterschiedlose Nacht der „Substanz" versenkt, und dies Wesen aller Wesen, vor dem alle Erscheinungen der intellectuellen und der physischen Welt blose Erregungen sind, Gott nennt, so ist dieser Gott nichts weiter, als die mit Nothwendigkeit schaffende oder sich selbst wiedergebärende Natur. Fichte dagegen geht die Idee der Freiheit über Alles. Aus ihr leitet er alle Naturbedingungen, aus ihr den Geist her, der Allmacht und Gerechtigkeit zugleich ist. Der Gott, den er auf diese Weise findet, ist nur der erhöhte und ins Unendliche gesteigerte Begriff jener absolut freien und gerechten Persönlichkeit, welche um ihrer eigenen Gerechtigkeit willen Menschen hervorbringen muß, in denen die Rechtsbestimmungen sich auseinander breiten, und eine Welt, welche der Mensch dem Dienst des Guten unterwerfen soll. Die Idee ist gewiß im eminenten Sinne nicht blos religiös, sondern christlich, und der absolute Gegensatz zum Spinozismus.

In diesem guten Bewußtsein über seine christliche Gesittung mußte ihn die Verketzerung von einer Partei, in der er ebenso die Irreligiosität wie die Ungründlichkeit verabscheute, aufs heftigste empören. *) Er sah in

*) Bd. 5, S. 217. „Daß die fromme Einfalt Gott als eine ungeheure Ausdehnung durch den unendlichen Raum, aber die noch einfältigere ihn so, wie er vor dem alten Dresdner Gesangbuch abgemalt ist, als einen alten Mann, einen jungen Mann und eine Taube, sich bilde; — wenn dieser Gott nur sonst ein moralisches Wesen ist, und mit einem Herzen an ihn geglaubt wird — das kann der Weise gutmüthig belächeln; aber daß man denjenigen, der die Gottheit unter dieser Form sich nicht vorstellen will, einen Atheisten nennt u. s. w., ist um vieles ernsthafter zu nehmen." — Ferner S. 219: — „das System, in welchem von einem übermächtigen Wesen Glückseligkeit erwartet wird, ist das System der Abgötterei, welches so alt ist, als das menschliche Verderben . . . Wer den Genuß will, ist ein sinnlicher, fleischlicher Mensch, der keine Religion hat und keiner

seiner Person nicht blos die abstracte Freiheit des Denkens verletzt, denn diese gestand er dem unwahren und gewissenlosen Denken nicht zu, sondern vor Allem die wahre Religiosität, die wahrhaft protestantische Gesinnung, und die Gleichgültigkeit, mit welcher die gelehrte und die ungelehrte Welt die Sache aufnahm, empörte ihn gegen sein ganzes Zeitalter. Er generalisirte die ihm widerfahrene Unbill und schrieb dem ganzen Geschlecht zu, was doch eigentlich nur ganz individuellen Umständen zur Last fiel. Eine Reihe glänzender satirischer Skizzen sind aus dieser Stimmung hervorgegangen, aber sie hat auch etwas Herbes und Verletzendes, um so mehr, da man immer herausfühlt, daß er zu weit geht.

Es kam noch Anderes dazu, ihn zu verstimmen. Am 7. August 1799 erschien in der Jenaischen Literaturzeitung eine Erklärung Kant's, in der sich dieser von der neuen Wendung der Philosophie mit sehr strengen Worten lossagte. Daß er ihr nicht gefolgt war, hätte Fichte aus manchen Andeutungen schon früher vermuthen können, aber der Ton der Erklärung war um so gehässiger, da sie in eine Zeit fiel, in der Fichte verfolgt wurde. Fichte antwortete in einem offenen Schreiben an Schelling auf eine sehr würdige Weise: er forderte den jüngern Freund, der mit ihm noch in enger Verbindung stand, auf, aus diesem Beispiele zu entnehmen, daß man im spätern Alter dem Fortschritt der Wissenschaften gegenüber sehr vorsichtig sein müsse. Leider hatten beide Männer schon wenige Jahre darauf Gelegenheit, die Wahrheit dieses Ausspruchs an sich selber zu erproben.

Kaum war in den Reihen der speculativen Philosophen dieser erste entscheidende Zwist ausgebrochen, so erhob sich von außen her ein lebhafter Sturm gegen die gesammte Schule. Seit längerer Zeit hatte Herder mit geheimem Groll auf die Fortschritte einer Philosophie hingesehen, die ihm alles reale und individuelle Leben in todten Begriffen zu ersticken drohte. Mit seinen nähern Freunden, Jean Paul, Jacobi, Knebel rc., hatte er sich berathen und noch im Jahre 1799 erschien seine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft. Bereits in der Vorrede, die nach seiner gewöhnlichen Art in die Form einer Parabel gekleidet ist, stimmt er einen Siegesgesang an. „Zwölf Jahre hat die kritische Philoso-

---

Religion fähig ist; die erste wahrhaft religiöse Empfindung ertödtet in uns auf immer die Begierde... Ein Gott, der der Begierde dienen soll, ist ein verächtliches Wesen; er leistet einen Dienst, der selbst jedem erträglichen Menschen ekelt. Ein solcher Gott ist ein böses Wesen, denn er unterstützt und verewigt das menschliche Verderben und die Herabwürdigung der Vernunft... Sie sind die wahren Atheisten, sie sind gänzlich ohne Gott und haben sich einen heillosen Götzen geschaffen. Daß ich diesen ihren Götzen nicht statt des wahren Gottes will gelten lassen, das ist, was sie Atheismus nennen." —

phie ihre Rolle gespielt, und wir sehen ihre Früchte. Welcher Vater wünscht, daß sein Sohn ein Autonom kritischer Art, ein Metaphysicus der Natur und Tugend, ein dialektischer oder gar Revolutions-Rabbulist nach kritischem Schlage werde?" Nach diesem Kotzebue'schen Eingang erwartet man das Schlimmste; doch tritt uns noch zu Anfang eine Bemerkung entgegen, die einen wesentlichen Mangel des Systems trifft, und die, wenn sie ernstlich durchgearbeitet wäre, einen wichtigen Fortschritt in der Philosophie hätte begründen können. Herder macht darauf aufmerksam, daß eine Kritik der Vernunft mit einer Kritik der Organe des Denkens, d. h. der Sprache, hätte beginnen sollen. Dies ist in der That der verwundbare Punkt der modernen Philosophie überhaupt. Indem dieselbe sich ihre eigene Terminologie und ihre eigene Grammatik schuf, gerieth sie nicht blos in Gefahr, den Andern, sondern auch sich selbst unverständlich zu werden. Bei Kant war der Uebelstand noch nicht so groß, weil er zu seiner Terminologie fremdartige Ausdrücke anwandte, denen er sein eigenes Gepräge aufdrücken konnte. Aber schon Jacobi, Fichte und Schelling versuchten es, sich der gewöhnlichen Sprachformen zu bedienen, doch in einem ungewöhnlichen Sinn, und damit begann jene Sprachverwirrung, gegen die wir noch immer anzukämpfen haben. Allein Herder läßt es bei dieser allgemeinen Bemerkung bewenden und geht sofort auf eine Kritik der Sache ein. Hier wendet er eine Methode an, die gegen einen geachteten Gegner höchst wunderlich aussieht. Er nimmt Paragraph für Paragraph durch und sucht regelmäßig nachzuweisen, daß nicht der geringste Sinn darin enthalten ist. Schon im gewöhnlichen Gespräch erfordert die Höflichkeit, daß man den Gegner ausreden läßt, ehe man ihn widerlegt. Herder aber fällt seinem Gegner überall ins Wort, und ehe er sich noch klar darüber gemacht, was eine Stelle in dem bestimmten Zusammenhang sagen will, fängt er schon an zu zanken, oder bestimmter ausgedrückt, zu keifen. Auf keiner einzigen Seite giebt er sich die Mühe, zu überlegen, was sein Gegner sich möglicher Weise dabei gedacht haben möge, geschweige denn, wie diese Idee in den Zusammenhang des ganzen Systems paßt. Von vornherein überzeugt, daß das ganze System aus leeren Wortspielereien besteht, begnügt er sich, mit den Achseln zu zucken, dem angeblich falschen Lehrsatz Kant's seinen eigenen richtigen gegenüberzustellen und dann dem Ganzen durch eine Parabel eine angenehme Abrundung zu geben. Bei dieser Hast verfällt er in Mißverständnisse, die man kaum einem Kinde verzeihen würde. Er hat keine Ahnung, um was für Fragen in der Metaphysik es sich eigentlich handelt. Nebenbei findet er, wie es einem Dilettanten in der Regel geht, überall Anklänge an frühere Schriftsteller heraus und freut sich über die reiche Gelehrsamkeit seiner eigenen sporadischen Lectüre. — Das Buch ist so oberflächlich, daß es nur durch die

ungewöhnliche Grobheit und durch den Namen seines Verfassers Aufsehen erregte, der damals noch als ein Heros der Literatur allgemein anerkannt war. Schiller war um so mehr empört, da Wieland im Mercur in die Posaune des Lobes stieß, da auch Jean Paul nicht verfehlte, in seiner barocken Weise an dem Kampf Theil zu nehmen, und Goethe, dessen nähern Freunde, Schiller, Humboldt, Schlegel, Schelling, entschieden der idealistischen Richtung angehörten, fühlte sein Verhältniß zu Herder, das ohnehin schon gelockert war, jetzt völlig zerrissen.

Herder suchte sofort seinen vermeintlichen Sieg über das Princip des Idealismus auf das Gebiet der angewandten Philosophie zu übertragen. In seiner Kalligone (3 Bde., 1800) machte er die Kritik der Urtheilskraft zum Gegenstand seiner Untersuchung. Hier hätte er in mancher Beziehung leichtes Spiel gehabt, denn sein ästhetischer Geschmack war in der That dem des Gegners bei weitem überlegen. Kant's Urtheil in ästhetischen Dingen, wo es auf das Eingehen ins Einzelne ankam, war durchaus nüchtern und einseitig, und seine Ausführungen, wenn sie über die principielle Entwickelung hinausgehen, machen zuweilen geradezu einen drolligen Eindruck. Aber Herder läßt sich diese Seite fast ganz entgehen; er richtet seine Polemik gegen die metaphysischen Begriffe des Schönen und Erhabenen, und hier zeigt er eine absolute Unfähigkeit, die großen Ideen, die Kant für ewige Zeiten festgestellt hat, zu verstehen. Das Gefühl der Zweckmäßigkeit ohne bestimmten Zweck, das Gefühl der Nothwendigkeit ohne begriffliche Analyse, das Gefühl der Befriedigung durch Ueberwindung eines Contrastes u. s. w., das alles sind Dinge, die ihn in Verwirrung setzen, und für die er keinen Schlüssel findet, obgleich sie doch einem Schüler von leidlich gesundem Menschenverstand deutlich gemacht werden können. Was er an Stelle dieser angeblich überwundenen Begriffe setzt, ist erstaunlich leer. Gewöhnlich trägt er es in der Form eines Mährchens oder einer Paramythie vor. In einem Vorwurf gegen Kant trifft er mit manchen Philosophen aus der Hegel'schen Schule zusammen, daß nämlich Kant nur eine formale Erklärung des Schönen und Erhabenen giebt, und nicht sagt, was eigentlich schön und erhaben sei. In der That ist dieser Mangel an Objectivirung die schwache Seite des Systems; aber Kant hatte darüber ein klares Bewußtsein: er wollte nicht die gegenständliche Welt analysiren, sondern den menschlichen Geist, und dadurch, daß man in neuerer Zeit Beides wieder durcheinander geworfen hat, ist die Bestimmtheit und Sicherheit der ästhetischen Grundbegriffe wieder verwirrt worden.

Zum Schluß spielt Herder noch seine großen Trümpfe aus. Die idealistische Philosophie ist ihm die Errichtung eines Reichs unendlicher Hirngespinnste, blinder Anschauungen, Phantasmen, Schematismen, leerer Buchstabenworte u. s. w. Er schlägt vor, die kritischen Philosophen

sämmtlich in eine Stadt zu thun, wo sie abgesondert von allen gebornen Menschen (denn sie seien nicht geboren) sich idealistisch Brod backen und darüber ohne Object und Begriff idealistisch geschmackurtheilen, wo sie sich idealistische Welten schaffen und solche, bis Gott sein wird, nach ihrer Moral, Rechts- und Tugendlehre idealistisch einrichten, vor allem Andern aber sich durch gegenseitige Kritik einander vollenden; ohne neu hinzukommende, neu getäuschte Jünglinge wäre ihr Aristophanischer Vögelstaat bald vollendet.

Nachdem dieser Ton der Polemik einmal angeschlagen war, gewannen die geheimen Gegner der Philosophie, die bisher ein scheues Stillschweigen bewahrt hatten, plötzlich Muth. Die Allgemeine Literaturzeitung wandte sich von den neuen Bestrebungen ab, obgleich sie noch Kantianisch blieb. Schlegel, der bisherige Hauptmitarbeiter, schrieb einen zornigen Fehdebrief. Reinhold, der weiche und unstäte Mensch, der eben noch mit Fichte eine zärtliche Freundschaft geschlossen, wurde nun durch Jacobi und dessen Freunde Bouterweck und Bardili*) umgestimmt und sagte sich vom transscendentalen Idealismus los. Es begann eine persönliche Fehde der allerwiderlichsten Art. Die Wortführer des großen Haufens, Nicolai, Merkel und Kotzebue an der Spitze, die nun so große Autoritäten, wie Herder, Jacobi, Wieland u. s. w., auf ihrer Seite hatten, gingen über alle Schranken hinaus, obgleich sie in der Regel die Politik beobachteten, mehr die jungen Neuerer anzugreifen, als ihre Vorgänger, die einigermaßen durch den Heiligenschein des Alters gedeckt waren, mehr Fichte und Schelling, als Kant, mehr Schlegel und Tieck, als Goethe und Schiller. Dieser letzte Umstand gab denn auch Veranlassung, daß ihrerseits die Angefochtenen sich enger zusammenschlossen, und daß zwischen den Idealisten der allerverschiedensten Richtungen ein Bund geschlossen wurde, dessen Sinn wir heute kaum mehr verstehen.

Fr. Schlegel, der sich damals in der preußischen Residenz aufhielt, forderte Fichte dringend auf, sich überzusiedeln, und Fichte folgte dem

---

*) Fr. Bouterweck, geb. im Harz 1766, seit 1789 Docent in Göttingen, starb 1828. — Ideen zu einer allgemeinen Apodiktik 1799. Aesthetik 1806. Geschichte der neuern Poesie und Beredsamkeit, 1801—1819. — Graf Donamar, Roman, 1791—1793. — Chr. Bardili, geb. in Würtemberg 1761, seit 1794 Professor in Stuttgart, starb 1808. „Grundriß der ersten Logik, gereinigt von den Irrthümern der Kantischen, eine medicina mentis für Deutschlands kritische Philosophie", 1800. — Jak. Fries, geb. 1773, erzogen in der Brüdergemeinde zu Barby, seit 1800 Docent in Jena, 1805—1816 in Heidelberg. — Philosophische Rechtslehre 1803. System der Philosophie als evidente Wissenschaft, 1804. Anthropologische Kritik der Vernunft, 1807.

Rath. Zu Anfang war Fr. Schlegel sein einziger Umgang, und so erlebte man das Seltsame, daß der Philosoph der absoluten Moral in dem liederlichen Lucindenkreise heimisch wurde, in dessen regellosen Ton er sich unerwartet schnell zu finden wußte. *) An Stelle seines Bruders siedelte sich 1799 A. W. Schlegel in Berlin an, der 1801 das von Fichte geschriebene Leben Nicolai's herausgab. Nicolai hatte es zuletzt dahin gebracht, daß Dichter, Philosophen, Geschichtschreiber, kurz alles was überhaupt etwas leistete, dem Beispiel der Xenien folgte. Fichte's Schrift, durch Nicolai's Sempronius Gundibert (1798) hervorgerufen, hatte den Vorzug einer seltenen Grobheit, aber sie war pedantisch und gereizt, und ersetzte die feine Ironie geistiger Ueberlegenheit durch Hitze und Selbstüberhebung. In dieser kleinen Schrift concentrirt sich Alles, was die Philosophie mit der Romantik gemein hatte, vorzüglich der Haß gegen das spießbürgerliche Denken und Empfinden. — Fichte hatte ursprünglich den Plan, die beiden Schlegel, ihre Frauen, resp. Geliebte, Schelling, Schleiermacher, Leonhardi u. s. w. in Berlin zu einem gemeinsamen Haushalt zu vereinigen; **) indeß stellten sich doch bald erhebliche Widersprüche heraus, und das nur auf äußerlichen Bedürfnissen beruhende Bündniß mit den Romantikern dauerte nicht lange.

Berlin war damals noch keine Universitätsstadt; die populären wissenschaftlichen Vorträge waren etwas Neues. In Schlegel's und Fichte's Vorlesungen drängte sich die feine Welt Berlins, die Aristokratie der Geistreichen und die wirkliche Aristokratie um so eifriger, je schärfer das ganze Zeitalter mitgenommen wurde. Denn ein Gefühl des allgemeinen Unbehagens mußte sich damals, wo die preußische Politik bereits eine sehr schlimme Wendung nahm, aller feiner gestimmten und tiefer erregten Gemüther bemächtigen. Je unbedingter die Verderbniß des Zeitalters generalisirt und je greller sie ausgemalt wurde, desto willkommner mußte sie sein, ganz abgesehen von den Verheißungen in Bezug auf die Zukunft. Noch ein Umstand muß in Rechnung gebracht werden, die Vorliebe des Berliner Publicums für die Ironie, auch wo es selber davon getroffen wurde.

---

*) „Verehrt, schreibt Rahel I, S. 311, verehrt Fichte! Er hat mein bestes Herz herausgekehrt, befruchtet, in Ehe genommen; mir zugeschrien: du bist nicht allein! und mit seinen gewaltigen Klauen einen Kopf, die rohe Menge, bezwungen, sobald sie sich nur stellt. Und Mit- und Nachwelt muß endlich sich stellen, ihr eignes wildes Drängen hält sie an! Und Jahrhunderte später erfährt sie, was sie verblindet floh; sieht es vor sich, was sie unter sich glaubte." —

**) Man vergleiche über diese Verhältnisse „Fichte's Leben und Briefe". I, S. 377, 379, 381 u. s. w., wo man zugleich einige interessante Notizen über das Berliner Leben findet.

Fichte's Vorlesungen über die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters (1804—1805) waren die letzte reiche Frucht einer vieljährigen Verbitterung und werden als solche so wie als Wendepunkt in Fichte's Gesinnung einen dauernden Platz in der Literaturgeschichte behaupten. Man kann sie als ein Ungewitter ansehen, durch welches die trübe Atmosphäre in dem Denken und der Gesinnung des transscendentalen Idealismus aufgeklärt wurde.

In den meisten populären Schriften Fichte's wird man durch die Bemühung gestört, die einzelnen Urtheile und Beobachtungen auf metaphysische Principien zurückzuführen. Man wird sehr bald gewahr, daß diese Beziehung nur eine scheinbare ist, und es bleibt immer eine mißliche Zumuthung, die Urtheile auf Treue und Glauben hinzunehmen, deren Begründung anderweitig gegeben werden soll. Dazu kommt die Form der Vorlesung und das damit zusammenhängende Bestreben, zu erwärmen und zu erbauen. So verfällt der Schriftsteller bald in farblose Abstractionen, bald in rhetorische Wendungen. Wie die meisten Philosophen, verkannte Fichte sein eigentliches Talent, er glaubte überall durch System und Methode zu vermitteln, wo eigentlich nur ein kühnes, geistvolles Ergreifen der augenblicklichen Stimmung stattfand. Die Grundzüge sind ein sehr interessantes und fesselndes Buch, wenn man sie als eine directe Satire gegen den herrschenden Geist des Zeitalters betrachtet. Sie dagegen auf irgend eine andere Zeit anzuwenden, würde eine ganz vergebliche Bemühung sein.

Und doch behauptet Fichte fortwährend, er lasse die empirische Anschauung ganz dahingestellt sein, er construire nur ein in der Weltgeschichte nothwendiges Zeitalter: ob dieses Zeitalter das gegenwärtige sei, darüber wolle er nichts Bestimmtes behaupten. Also der erste ernsthafte Versuch einer Geschichtsphilosophie! Keinem der spätern Geschichtsphilosophen ist es eingefallen, die wirkliche Beobachtung als Quelle seiner Darstellung ganz zu verleugnen. Fichte dagegen behauptet, das Zeitalter mit allen Details, bis zur Einrichtung der Journalartikel und bis zum Tabakrauchen, a priori aus dem Begriff der Geschichte zu construiren.

Seine Construction beruht auf der Idee eines Weltplans, nach welchem die Menschen ihre Verhältnisse mit Freiheit nach der Vernunft einrichten sollen. Dieser Weltplan kann in seiner Vollständigkeit erst am Ende der Geschichte ausgeführt werden: es wird also ein goldenes Zeitalter angenommen, welches hinter der eigentlichen Geschichte steht. Um die Entwickelung desselben möglich zu machen, muß ein zweites goldenes Zeitalter an den Anfang der Geschichte gestellt werden, welches sich von dem letztern nur dadurch unterschied, daß die absolute Vernunft sich ohne Freiheit, lediglich als Instinct realisirte. Aus diesem ursprünglichen Paradiese sei der Mensch zuerst dadurch getreten, daß der Inhalt der Vernunft sich als Autorität

firirte. Das sei das zweite Zeitalter der Menschheit, welches durch den der Menschheit immanenten Freiheitstrieb endlich gebrochen sei und dem dritten Zeitalter Raum gemacht habe, dem Zeitalter der vollkommnen, aber leeren Freiheit, in welchem man alle allgemeinen Vernunftideen aufgegeben habe, und sich nur durch subjective Interessen und Meinungen bestimmen lasse. Dieses gegenwärtige Zeitalter könne nur durch die Erkenntniß gebrochen werden, daß der Mensch, um selig zu sein, sein persönliches Leben unbedingt und ohne Ausnahme dem Leben der Gattung unterordne, daß er also nur für Ideen lebe (d. h. für die dem Menschen angeborenen von aller Erfahrung unabhängigen lebendigen Gedanken). Sobald diese Ueberzeugung, die im vierten Zeitalter nur als Widerspruch gegen den herrschenden Geist aufträte, anscheinend als Schwärmerei, sich der gesammten Menschheit bemächtigt habe, werde das letzte, das goldene Zeitalter einbrechen.

Abgesehen davon, daß es doch hart scheint, einem zukünftigen goldenen Zeitalter die ganze frühere Geschichte als leere und unselige Uebergangsstufen aufzuopfern, erhebt sich gegen diese Construction das sehr natürliche Bedenken, daß die wirkliche Geschichte kein Gegenbild derselben giebt. Dieser Gegenstand drängt sich der Aufmerksamkeit um so mehr auf, wenn der Philosoph seine Construction im Einzelnen nachzuweisen sucht. Um nämlich den Uebergang aus dem ersten in das zweite Zeitalter zu charakterisiren, setzt er an den Ursprung der Geschichte auf der einen Seite ein Normalvolk, in welchem der Vernunftinstinct unbedingt geherrscht habe, und eine Reihe barbarischer Völker ohne Vernunft und ohne Freiheit. Die Unterwerfung der letztern durch das erstere habe dann das Zeitalter der Autorität herbeigeführt: ob vor oder nach der Sündfluth, erfahren wir nicht. Der Uebergang aus dem zweiten in das dritte Zeitalter dagegen wird mit der wirklichen Geschichte in Zusammenhang gesetzt. Die erste Grundlage des letztern sei nämlich die Paulinische Auffassung des Christenthums gewesen, welche an Stelle der einfachen, unmittelbaren Empfindung, wie sie im ursprünglichen, Johanneischen Christenthum gewaltet, das Raisonnement gesetzt habe. Aus dieser Paulinischen Richtung, die in der spätern Entwickelung, z. B. im Gnosticismus und im Protestantismus, von neuem aufgetreten sei, leitet Fichte den gesammten Inhalt der modernen Zeit her: — eine so unerhörte Abstraction, daß sie allein schon seinen vollkommnen Mangel an historischem Sinn verrathen würde.

Bei einigem Nachdenken wird man den Grund dieser Verirrung sehr bald gewahr. Der phänomenologische Proceß in der menschlichen Entwickelung, den Fichte in seinen wesentlichen Zügen sehr scharf und tief charakterisirt, ist nicht ein historischer, d. h. ein der Zeit angehöriger, sondern er erneut sich in jedem Menschen, in jedem Volk, in jeder Periode, in jeder Richtung des Geistes. Ueberall entreißt man sich der Autorität durch die

Anarchie, und jene fünf Zeitalter erneuen sich daher mit den nothwendigen Modificationen in jedem Jahrhundert.

Wir lassen die metaphysischen Formen bei Seite und betrachten die Grundzüge als eine Satire gegen die Zustände am Ende des 18. Jahrhunderts. Als solche ist sie glänzend und wird wenigstens in einzelnen Zügen als unvergängliches Denkmal sich erhalten. Der Gesichtspunkt, von dem sie ausgeht, entspricht zwar zum Theil den Ideen A. W. Schlegel's, auf die wir später eingehen, aber auch nur zum Theil. Denn was sie wesentlich davon unterscheidet, ist der strenge, fast puritanische Ernst der sittlichen Gesinnung, die grenzenlose Verachtung gegen das Spiel, gegen die Zwecklosigkeit, gegen die Ironie, und die Hintansetzung aller künstlerischen Auffassung gegen die moralische.

Die Satire trifft zunächst das wissenschaftliche Verhalten dieses Zeitalters. Es ist das Zeitalter der unbedingten Subjectivität. Jede Idee der Autorität, d. h. jeder Begriff des allgemeinen, nothwendigen Denkens ist aufgegeben, jeder Einzelne nimmt das Recht in Anspruch, seine eigenen Ansichten und Meinungen zu haben. Das gegenwärtige Begreifen wird zum Maßstab der Wirklichkeit gemacht, und daraus geht die Ausklärung (das Wort ist von Fichte erfunden) alles positiven Inhalts hervor. Wie man für sich Meinungsfreiheit in Anspruch nimmt, so gesteht man sie auch allen Uebrigen zu. Man häuft die verschiedenen Meinungen ohne allen Zweck auf und fertigt Jeden, der eine zwingende Idee aufgefunden zu haben glaubt, mit oberflächlichem Spott ab. Man strebt nur nach Material, niemals nach einem abschließenden Urtheil, und als das größte Verdienst gilt, eine möglichst große Anzahl von Ansichten und Meinungen aufgestellt zu haben.

Aus dieser Urtheilslosigkeit und dieser Toleranz gegen alles angeblich Existirende ergiebt sich die Unfähigkeit des Zeitalters zur That, denn die That wird nur durch einen Abschluß des Urtheils möglich.*) Jeder lebt für sich hin, sein eigenes Wohl ist sein einziger Maßstab, die Idee der Pflicht und der Aufopferung wird als eine lächerliche Phantasie beseitigt. Dieses Nützlichkeitssystem erstreckt sich auf alle Zweige des Lebens, und das wahre Symbol des Zeitalters ist der Ausdruck dieser inhaltlosen Nützlichkeitsbeziehung, nämlich das Geld. Zwar findet sich innerhalb des Zeitalters eine Reaction, die im Gegensatz gegen das Bestreben, Alles nach dem vorhandenen Maßstabe zu begreifen, das Unbegreifliche als solches präconi-

---

*) Dergleichen Behauptungen einem Zeitalter gegenüber, welches einen Napoleon hervorgebracht, sind doch wohl mehr aus der individuellen Verstimmung, als aus philosophischen Principien zu erklären.

sirt und als Gegensatz gegen das Nützlichkeitssystem die Schwärmerei predigt. Aber diese Reaction ist gerade die schlechteste Seite des Zeitalters. Unübertrefflich schön ist, was Fichte über den wesentlichen innern Zusammenhang jener Schwärmerei mit dem geistlosen Naturfatalismus, mit der Zauberei und mit dem Wunder aussagt. Ein Seitenblick auf seine guten Freunde ist dabei nicht zu verkennen.

Wir haben noch das Ideal zu untersuchen, welches Fichte dieser vortrefflichen Darstellung des gegenwärtigen Zeitalters gegenübersetzt. Seine Anforderungen sind sehr streng. Er steigert den kategorischen Imperativ so bedeutend, daß er alles individuelle Leben, welches sich nicht unbedingt dem Gattungsleben und dessen Ausdruck, den Ideen fügt, als unsittlich und unselig verwirft und auch die schönsten individuellen Verhältnisse dabei nicht schont.

Da er nun aber sehr wohl einsieht, daß eine solche Herrschaft der Ideen sich auf natürlichem Wege nicht herstellen läßt, so nimmt er künstliche Mittel zu Hülfe, die Wissenschaft und den Staat. Der Staat ist seinem absoluten Begriffe gemäß eine Zwangsanstalt zum Leben in den Ideen, in der Gattung. Von wem, einem verderbten Zeitalter gegenüber, diese moralische Zwangsanstalt ausgehen soll, darüber spricht er sich nicht aus, wenn man sich auch wohl vorstellen kann, daß er mit Plato die Philosophen als die Verkünder der neuen Zeit zu absoluten Herrschern der Staaten machen möchte. Indem er nun die individuellen Staaten ins Auge faßt, behauptet er von jedem einzelnen und behauptet es als sein Recht, er gehe darauf aus, sich zur Weltmonarchie zu erweitern, und da die Einheit des Menschengeschlechts in der That der Zweck des Weltplans sein müsse, so arbeite dieser Eroberungstrieb für die Zwecke der Gattung. Man muß gestehen, daß er in der weitern Ausführung dieses Principes keine Consequenzen scheut. Er stellt sich die Frage, was der Philosoph thun müsse, wenn sein Vaterland die Beute eines fremden Eroberers werde. „Der erdgeborene“, sagt er, „mag dann an der Scholle haften, der sonnenverwandte Geist dagegen wird dahin streben, wo Licht ist“ u. s. w. Da aber nach seiner eigenen Erklärung die Ueberwindung des einen Staats durch den andern ein sicheres Zeichen ist für die höhere Berechtigung des letztern, so ist das Resultat ein sehr handgreifliches, und Fichte hatte wohl wenig Ahnung davon, daß im kurzen Lauf von zwei Jahren sein Princip Gelegenheit finden würde, in die Wagschaale geworfen und zu leicht gefunden zu werden. —

Im Ganzen macht Fichte's Wirken in dieser Periode einen wohlthuenden Eindruck. Es war wie bei seinem ersten Auftreten in Jena. Die bedeutendsten Männer kamen ihm befreundet entgegen, seine Autorität in der guten Gesellschaft war sichergestellt, selbst den Frauen erschien sein

stolzes und strenges Denken nicht mehr abstoßend, wie die Schriften der Frau von Staël bezeugen. Am engsten schloß sich Bernhardi, der Dichter der Bambocciaden, an ihn an. Mit Schlegel, Tieck, Jean Paul, Woltmann, Reichardt und Andern blieb er in fortdauernder Beziehung. Die Vorlesungen über das Wesen des Gelehrten, die er während eines Sommeraufenthaltes in Erlangen 1805 hielt, wirken wohlthuend durch die warme Begeisterung für die Wissenschaft, und die Vorlesungen über die Anweisung zum seligen Leben (1806, Berlin) leiden zwar an einer gewissen Breite und Erbaulichkeit, aber sie erheben wenigstens den Begriff der starren Gesetzlichkeit, den er bisher ausschließlich gepredigt hatte, zu der Idee des lebendigen Glaubens, der, indem er das Individuum vollständig für die Zwecke der Menschheit gefangen nimmt, ihm zugleich eine Sphäre seliger Befriedigung eröffnet. Die Religion soll zwar, und damit stimmt er mit Schleiermacher überein, den Pflichten keinen neuen Inhalt hinzufügen, aber sie soll den Menschen in sich selbst vollenden, ihn über die Zeit erheben und ihm ewiges Leben verleihen. Leben, Seligkeit und Ewigkeit sind ihm identische Begriffe. — Man hat in diesen Darstellungen eine Abweichung von seinen frühern Ansichten finden wollen, und er selbst hat geglaubt, sich gegen die Anklage des Mysticismus rechtfertigen zu müssen. Allein diese Abweichung liegt doch nur im Ausdruck. Was er Leben, Ewigkeit und Seligkeit nennt, ist nur jene Vertiefung der unheiligen individuellen Existenz in den Ocean der Gattung, den er in allen seinen Schriften predigte. Interessant ist nur, daß er diese Ideen im historischen Christenthum wiederfindet, und seine Auffassung des Johanneischen Christus verdient noch immer die Beachtung der Religionsfreunde.

> Christus ist nicht von irgend einer speculativen Frage ausgegangen, denn er erklärt durch sein Religionsprincip schlechthin nichts in der Welt, sondern trägt ganz allein und ganz rein nur dies vor als das einzige des Wissens Würdige, liegen lassend alles Uebrige als nicht werth der Rede. Sein Glaube ließ es über das Dasein der endlichen Dinge auch nicht einmal zur Frage kommen, sie sind eben gar nicht da für ihn und allein in der Vereinigung mit Gott ist Realität. Wie dieses Nichtsein denn doch den Schein des Seins annehmen könne, von welcher Bedenklichkeit alle profane Speculation ausgeht, wundert ihn nur nicht ... Jesus hatte seine Erkenntniß weder durch eigene Speculation noch durch Mittheilung von außen, er hat sie schlechthin durch sein bloßes Dasein; sie war ihm Erstes und Absolutes, ohne irgend ein anderes Glied, mit welchem sie zusammengehangen hätte, rein durch Inspiration, wie wir hinterher und im Gegensatz mit unserer Erkenntniß uns ausdrücken, er selbst aber nicht einmal also sich ausdrücken konnte ... Da war kein zu vernichtendes geistiges forschendes und lernendes Selbst, denn erst in jener Thatsache des Bewußtseins war sein geistiges Selbst in ihm aufgegangen ... in diesem absoluten Factum ruhte

Jesus und war in ihm aufgegangen, er konnte nie es anders denken, wissen und sagen, als daß er eben wisse, daß es so sei, daß er es unmittelbar in Gott wisse und daß er auch dies eben wisse, daß er es in Gott wisse. Ebenso wenig konnte er seinen Jüngern eine andere Anweisung zur Seligkeit geben außer die, daß sie werden müßten wie er, denn daß seine Weise da zu sein beselige, wußte er an sich selber. Anders aber als außer an sich selbst und als seine Weise da zu sein, kannte er das beseligende Leben gar nicht und konnte es darum auch nicht anders bezeichnen. Er kannte es nicht im allgemeinen Begriff, wie der speculirende Philosoph es kennt, und es zu bezeichnen vermag, denn er schöpfte nicht aus dem Begriff, sondern lediglich aus seinem Selbstbewußtsein . . . Er hätte sich in seiner Persönlichkeit von Gott unterscheiden und sich abgesondert hinstellen und sich über sich selber als ein merkwürdiges Phänomen verwundern und sich die Aufgabe stellen müssen, das Räthsel der Möglichkeit eines solchen Individuums zu lösen ... Von jener Selbstbeschauung aber war der ganze Realismus des Alterthums sehr weit entfernt und das Talent, immer nach sich selber hinzusehen, wie es uns stehe, und sein Empfinden und das Empfinden seines Empfindens wieder zu empfinden und aus Langerweile sich selber und seine merkwürdige Persönlichkeit psychologisch zu erklären, war den modernen vorbehalten, aus welchen eben darum so lange nichts Rechtes werden wird, bis sie sich begnügen, einfach und schlechtweg zu leben, Andern, die nichts Besseres zu thun haben, überlassend, dieses ihr Leben, wenn sie es der Mühe werth finden, zu bewundern und begreiflich zu machen.

Wir wenden uns jetzt nach Jena zurück. Hier trat seit Fichte's Abgang ein Mann, den wir schon einigemal erwähnt haben, in den Vordergrund: Fr. W. Joseph Schelling. Geboren 1775 in Göttingen, studirte er in Tübingen gemeinsam mit Hegel, kurze Zeit auch in Leipzig, dann kam er nach Jena. Von früh auf durch das Studium des Spinoza genährt, wirkte Fichte's erste Behandlung der Wissenschaftslehre mit gewaltiger Kraft auf ihn ein, und er war eben erst zwanzig Jahre alt, als er seine ersten Schriften herausgab (1795): Ueber die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt; Vom Ich als Princip der Philosophie, und Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus. Es ist in diesen Jugendschriften ein Scharfsinn in der Auffassung des Fremden und dabei eine Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks, die Schelling in seinen spätern Werken fast ganz verloren zu haben scheint. Zwar sind sie in ihrem wesentlichen Inhalt nur Reproduction der Fichte'schen Lehre, aber die geistvolle Form gehört ganz dem Verfasser an; und trotz aller Uebereinstimmung in der Methode der Deduction tritt schon in der eigentlichen Grundrichtung des Denkens und Empfindens ein merklicher Widerspruch hervor. Manche von den Ideen, die hier ausgesprochen werden, sind jugendlich, der herrschenden Tendenz des Zeitalters angemessen, z. B. daß alle Strahlen des menschlichen Wissens sich in einem Brennpunkt sammeln,

daß alle verschiedenen Wissenschaften sich in der Philosophie vereinigen werden. Aber gar nicht jugendlich ist die Besonnenheit, mit welcher die Resultate des bisherigen Kriticismus auseinandergelegt werden. Schon der Begriff des Ich ist in diesen Jugendschriften, wenn auch nur andeutungsweise, speculativer aufgefaßt, als bei Fichte, denn es wird als die Form alles Seins überhaupt dargestellt. Am schärfsten tritt der Widerspruch gegen den kritischen Idealismus in den Philosophischen Briefen hervor. Schelling zeigt, daß durch die einseitige Hervorhebung des Moralprincips der ästhetische Sinn verletzt wird. Zwar versichert er fortwährend, mit seinen Angriffen nicht auf den Meister zu zielen, sondern nur auf dessen schlechte Jünger, aber es wird gerade die Seite des Systems angegriffen, die es populär gemacht hatte. „Wenn Kant sonst nichts sagen wollte, als: Lieben Menschen, eure Vernunft ist zu schwach, als daß sie einen Gott begreifen könnte, dagegen sollt ihr moralisch gute Menschen sein und um der Moralität willen ein Wesen annehmen, das den Tugendhaften belohnt, den Lasterhaften bestraft; so möchte man doch wohl beten: lieber Gott, bewahre uns vor unsern Freunden." — Das System des Kriticismus ist nach Schelling wieder reiner Dogmatismus geworden, es hat seine wissenschaftliche Bedeutung nur darin, daß es als Kritik der reinen Vernunft überhaupt kein System bildet, sondern auf jedes System seine Anwendung finden muß. — Die Rechtfertigung des ontologischen Beweises vom Dasein Gottes, dessen Existenz und Wesen identisch sein müssen, ist sogar direct gegen Kant und Fichte gerichtet; ebenso die Wiederaufnahme des spinozistischen Begriffs der Freiheit (ea res libera dicitur, quae ex sola suae naturae necessitate existit).

Es konnte nicht fehlen, daß diese Schriften die Aufmerksamkeit auf den Verfasser hinlenkten. Er wurde eifriger Mitarbeiter am Journal von Niethammer und Fichte, die jüngern Freunde der Philosophie, namentlich Novalis und Fr. Schlegel, schlossen sich enger an ihn an, und schon 1798 wurde er Professor der Philosophie in Jena. Vorher waren noch seine Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre (1796 und 1797) erschienen. Auch in diesen ist die Polemik gegen den Dogmatismus der Kantianer sehr lebhaft, und das Princip der Identität zwischen dem Vorstellenden und dem Vorgestellten, bei Fichte nur ein einzelner Punkt, dehnt sich auf das Universum und alle seine Beziehungen aus. „Darin liegt das Wesen der geistigen Natur, daß in ihrem Selbstbewußtsein ein ursprünglicher Streit ist, aus dem eine wirkliche Welt außer ihr in der Anschauung (eine Schöpfung aus nichts) hervorgeht. Und darum ist keine Welt da; es sei denn, daß sie ein Geist erkenne, und umgekehrt kein Geist, außer daß eine Welt außer ihm da sei." Der Begriff des Lebens kommt jeder Art des Seins, dem geistigen wie dem natürlichen, zu. —

Interessant ist die Feststellung des Begriffs der intellectuellen Anschauung, den schon Fichte angewendet, in dem aber die Masse des philosophischen Publicums, sehr mit Unrecht, etwas Mystisches fand. Schelling zeigt, daß die Philosophie nicht in der Lage sei, ihre obersten Grundsätze gleich der Mathematik zu postuliren, weil sie sich nicht wie diese auf eine äußere sinnliche Anschauung beziehen könne. Intellectuelle Anschauung nennt er diejenige, welche frei producirt, und in welcher das Producirende mit dem Producirten eins und dasselbe ist. Eine solche Anschauung ist das Ich, weil durch das Wissen des Ichs von sich selbst das Ich selbst erst entsteht. Die intellectuelle Anschauung ist das Organ alles transscendentalen Denkens, denn dieses Denken setzt ein Vermögen voraus, gewisse Handlungen des Geistes zugleich zu produciren und anzuschauen. Alles vorgebliche Nichtverstehen jenes Denkens hat seinen Grund nicht in seiner eigenen Unverständlichkeit, sondern in dem Mangel des Organs, mit dem es aufgefaßt werden muß. Jene Anschauung ist für die Philosophie eben das, was für die Geometrie der Raum. So wie ohne Anschauung des Raums die Geometrie absolut unverständlich wäre, weil alle ihre Constructionen nur verschiedene Arten und Weisen sind, jene Anschauung einzuschränken, so ohne die intellectuelle Anschauung alle Philosophie, weil alle ihre Begriffe nur verschiedene Einschränkungen des sich selbst zum Object habenden Producirens, d. h. der intellectuellen Anschauung sind.

Das Mißverständniß, aus diesem speciellen Organ, welches allein zum Studium der Philosophie befähige, etwas außer dem Kreise des natürlichen Denkens Liegendes zu machen, liegt nahe, und wenn schon der alte Kant gegen seinen jungen Nebenbuhler den Vorwurf der Mystik erhob, so ist es leicht zu begreifen, daß derselbe sich auch in Lehrbücher der Philosophie eingeschlichen hat. Er ist aber durchaus ungegründet. Was Fichte und Schelling intellectuelle Anschauung nennen, ist weiter nichts, als die Fähigkeit zum reinen Denken überhaupt, die man von Jedem voraussetzen muß und voraussetzen darf, der sich an das Studium der Philosophie wagt. Wenn Schelling namentlich in seinen spätern Werken, aber auch schon in dieser Periode, so manche Sätze ausgesprochen hat, die zu fassen das Organ des Denkens nicht ausreicht, an denen nur der Träumer und Schwärmer sein Gefallen finden wird, so ist das nicht Folge seines Princips, sondern Schwäche seines Willens. Er hat es unternommen, Gegenstände in Begriffe zu bringen, die ihm selber unklar waren. Hauptsächlich ist ihm das in der Naturphilosophie widerfahren, für welche wir ein eigenes Kapitel aufsparen müssen: hier haben wir es nur mit denjenigen Schriften zu thun, welche die bisherige Methode weiter führen. Darunter zeichnet sich das System des transscendentalen

Idealismus aus (März 1800), welches die Lehre Kant's und Fichte's in Bezug auf die theoretische Vernunft zu einem harmonisch abgerundeten, verständlichen Abschluß bringt.

Der Transscendentalphilosoph fragt nicht, welcher letzte Grund unsers Wissens mag außer demselben liegen, sondern, was ist das Letzte in unserm Wissen selbst, über das wir nicht hinauskönnen? — Dieses letzte Princip, der Act der intellectuellen Anschauung, ist das Unbegreifliche und Unerklärbare der Philosophie (d. h. es ist die vorgefundene Grundlage, über die nicht weiter herausgegangen werden kann). — Cartesius sagte als Physiker: gebt mir Material und Bewegung, und ich werde euch das Universum daraus zimmern. Der Transscendentalphilosoph sagt: gebt mir eine Natur von entgegengesetzten Thätigkeiten, deren eine ins Unendliche geht, die andere in dieser Unendlichkeit sich anzuschauen strebt, und ich lasse euch daraus die Intelligenz mit dem ganzen System ihrer Vorstellungen entstehen. Die Methode der Transscendentalphilosophie besteht darin, das Ich von einer Stufe der Selbstanschauung zur andern bis zum freien und bewußten Act des Selbstbewußtseins zu führen. Da schon die erste Erscheinung des Selbstbewußtseins als Handeln auftritt, so ist in dem Uebergang aus der theoretischen Philosophie in die praktische, aus dem Denken in das eigentliche Handeln kein Sprung, sondern ein natürlicher Fortschritt. Auch die praktische Philosophie soll nicht eine Moralphilosophie im gewöhnlichen Sinn sein, sondern vielmehr die transscendentale Deduction der Denkbarkeit und Erklärbarkeit der moralischen Begriffe überhaupt. — Von großem Interesse ist die Anwendung, die Schelling von seinem Princip macht, indem er es in die Region des Göttlichen einführt, sofern dasselbe sich in der menschlichen Geschichte erfüllt.

— Wenn das Absolute, welches überall nur sich offenbaren kann, in der Geschichte wirklich und vollständig jemals sich offenbarte, so wäre es um die Erscheinung der Freiheit geschehen. Diese vollkommene Offenbarung würde erfolgen, wenn das freie Handeln mit der Prädetermination vollständig zusammenträte. Dann würden wir einsehen, daß Alles, was durch Freiheit geschehen ist, in diesem Ganzen gesetzmäßig war, und daß alle Handlungen, obgleich sie frei zu sein scheinen, doch nothwendig waren, um dieses Ganze hervorzubringen. Der Gegensatz zwischen der bewußten und der bewußtlosen Thätigkeit ist nothwendig ein unendlicher; wir können uns keine Zeit denken, in welcher sich die absolute Synthesis (der Plan der Vorsehung) vollständig entwickelte. — Wenn wir uns die Geschichte als ein Schauspiel denken, in welchem Jeder, der daran Theil hat, ganz frei und nach Gutdünken seine Rolle spielt, so läßt sich eine vernünftige Entwickelung dieses verworrenen Spiels nur dadurch denken, daß es Ein Geist ist, der in Allen dichtet, und daß der Dichter, dessen blose Bruchstücke (disjecti membra poetae) die einzelnen Schauspieler sind, den objectiven Erfolg des Ganzen mit dem freien

Spiel aller einzelnen schon zum voraus so in Harmonie gesetzt hat, daß am Ende wirklich etwas Vernünftiges herauskommen muß... Der Dichter ist nicht, unabhängig von uns, er enthüllt sich nur successiv durch das Spiel unserer Freiheit selbst, so daß ohne diese Freiheit er auch selbst nicht wäre... Durch jede einzelne Intelligenz handelt das Absolute... Wenn die Intelligenz aus der allgemeinen Identität, in welcher sich nichts unterscheiden läßt, heraustritt und sich ihrer bewußt wird, so trennt sich das Freie und Nothwendige in dem Handeln. Frei ist es nur als innere Erscheinung, und darum sind wir und (oder?) glauben wir innerlich immer frei zu sein, obgleich die Erscheinung unserer Freiheit ebenso unter Naturgesetze tritt, wie jede andere Begebenheit. — Die Geschichte ist eine fortgehende allmälig sich enthüllende Offenbarung des Absoluten; man kann in ihr nie die einzelne Stelle bezeichnen, wo die Spur der Vorsehung, oder Gott selbst gleichsam sichtbar ist. Denn Gott ist nie, wenn Sein das ist, was in der objectiven Welt sich darstellt; wäre er, so wären wir nicht: aber er offenbart sich fortwährend. Der Mensch führt durch seine Geschichte einen fortgehenden Beweis von dem Dasein Gottes, einen Beweis, der aber nur durch die ganze Geschichte vollendet sein kann.

Wir können drei Perioden jener Offenbarung, also auch drei Perioden der Geschichte annehmen... Die erste ist die, in welcher das Herrschende nur noch als Schicksal, d. h. als völlig blinde Macht kalt und bewußtlos auch das Größte und Herrlichste zerstört; in diese (tragische) Periode gehört der Sturz jener großen Reiche, von denen kaum das Gedächtniß übrig geblieben, und auf deren Größe wir nur aus ihren Ruinen schließen, der Untergang der edelsten Menschheit, die je geblüht hat, und deren Wiederkehr auf die Erde nur ein naiver Wunsch ist. — Die zweite Periode ist die, in welcher das dunkle Schicksal in ein offenes Naturgesetz verwandelt erscheint, das die Freiheit und Willkür zwingt, einem Naturplan zu dienen, und so allmälig eine mechanische Gesetzmäßigkeit in der Geschichte herbeiführt. Diese Periode scheint von der Ausbreitung der großen römischen Republik zu beginnen... Alle Begebenheiten, die in diese Periode fallen, sind als blose Naturerfolge anzusehen, so wie selbst der Untergang des römischen Reichs weder eine tragische noch moralische Seite hat, sondern nach Naturgesetzen nothwendig und ein an die Natur errichteter Tribut war. — Die dritte Periode wird die sein, wo das, was früher als Schicksal und als Natur erschien, sich als Vorsehung entwickeln und offenbar werden wird.... Wann diese Periode beginnen werde, wissen wir nicht zu sagen. Aber wenn diese Periode sein wird, dann wird auch Gott sein. — (System, Seite 436.)

Als Gipfel im System des transscendentalen Idealismus erscheint die Kunst; man erkennt bald die Schule Goethe's. Die Kunst erscheint als das einzige wahre und ewige Organ der Philosophie, welches immer aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, die ursprüngliche Identität des Bewußtlosen und des Bewußten.

Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Räthsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht. Denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten.

Da nun die Kunst ebensowohl die Neigung hat, in Beziehung auf die Form sich von der Wissenschaft zu trennen, wie im Inhalt sie wiederzufinden, so deutet Schelling auf ein verbindendes Glied zwischen beiden hin, auf die speculativ aufgefaßte Mythologie. Es ist das im Wesentlichen die Reproduction der Ideen, welche Fr. Schlegel in dem Gespräch über Poesie entwickelt hatte. — Ausführlicher ist Schelling auf dasselbe Thema in seiner Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur (1807) eingegangen. Ein Theil dieser Rede knüpft sich an die ästhetischen Abhandlungen Schiller's; allein es treten einige Gesichtspunkte hervor, die dem Philosophen eigenthümlich sind. — Der erste betrifft die sogenannte Nachahmung der Natur. Schelling zeigt, daß ein Zeitalter, welchem die Natur etwas Todtes, ein bloses Aggregat von Kräften und Materie war, auch aus der Nachahmung derselben keine wahren Ideale, sondern wieder nur todte Götzenbilder hervorbringen konnte. Als man später, durch Winckelmann geleitet, an Stelle der Natur die Antike setzte, blieb das Princip der Nachahmung, und da auch hier das Schöne nur in den äußern Formen gesucht wurde, konnte kein lebendiges Kunstwerk daraus hervorgehen. Erst die höhere Auffassung der Natur, die in derselben ein inneres zusammenhängendes, mit Nothwendigkeit fortwirkendes Leben erkennt, stellt das richtige Verhältniß her.

In allen Naturwesen zeigt sich der lebendige Begriff nur blind wirksam .... Der Künstler muß sich vom Geschöpf entfernen, aber nur um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen .... Jenem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen. Denn Werke, die aus einer Zusammensetzung auch übrigens schöner Formen entstünden, wären doch ohne alle Schönheit, indem das, wodurch nun eigentlich das Werk oder das Ganze schön ist, nicht mehr Form sein kann. Es ist über die Form, ist Wesen, Allgemeines, ist Blick

und Ausdruck des inwohnenden Naturgeistes. — Kaum zweifelhaft kann es nun sein, was von dem so durchgängig geforderten und so genannten Idealisiren der Natur in der Kunst zu halten sei .... Welche höhere Absicht könnte die Kunst haben, als das in der Natur in der That Seiende darzustellen? oder wie sich vornehmen, die sogenannte wirkliche Natur zu übertreffen, da sie doch stets unter dieser zurückbleiben müßte? .... Nur auf der Oberfläche sind ihre Werke scheinbar belebt: in der Natur scheint das Leben tiefer zu dringen und sich ganz mit dem Stoff zu vermählen .... Wie kommt es, daß jedem einigermaßen gebildeten Sinn die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannten Wirklichen als im höchsten Grade unwahr erscheinen, ja den Eindruck von Gespenstern machen, indeß ein Werk, in dem der Begriff herrschend ist, ihn mit der vollen Kraft der Wahrheit ergreift? Woher kommt es, wenn nicht aus dem mehr oder weniger dunkeln Gefühl, welches ihm sagt, daß der Begriff das allein Lebendige in den Dingen ist, alles Andere aber wesenlos und eitler Schatten? .... Hat ein jedes Gewächs der Natur nur einen Augenblick der wahren vollendeten Schönheit, so dürfen wir sagen, daß es auch nur einen Augenblick des vollen Daseins habe. In diesem Augenblick ist es, was es in der ganzen Ewigkeit ist: außer diesem kommt ihm nur ein Werden und ein Vergehen zu. Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.

Eine zweite, sehr wesentliche Bemerkung betrifft den nothwendigen Zusammenhang der individuellen künstlerischen Begeisterung mit der öffentlichen Stimmung. Nur dann, wenn das öffentliche Leben durch die nämlichen Kräfte in Bewegung gesetzt wird, durch welche die Kunst sich erhebt, nur dann kann diese von ihm Vortheil ziehen. Ohne einen großen allgemeinen Enthusiasmus, ohne eine befestigte öffentliche Meinung wird also auch keine classische Kunst hervorgehen. Das gegenwärtige Zeitalter hat diese Festigkeit nicht; nur eine Veränderung, welche in den Ideen selbst vorgeht, ist fähig, die Kunst aus ihrer Ermattung zu erheben; nur ein neues Wissen, ein neuer Glaube vermögen sie zu der Arbeit zu begeistern, wodurch sie in einem verjüngten Leben eine der vorigen ähnliche herrliche Herrlichkeit offenbarte. Zwar eine Kunst, die nach allen Bestimmungen dieselbe wäre, wird nie wiederkommen, denn nie wiederholt sich die Natur; aber wenn nur jene Grundbedingung nicht fehlt, so wird die wiederauflebende Kunst, wie die frühere, schon in ihren ersten Werken das Ziel ihrer Bestimmung zeigen. —

Die schnelle und warme Entwickelung des philosophischen Idealismus läßt sich zum Theil aus der unmittelbaren Berührung herleiten, welche wie eine elektrische Kette die productiven Kräfte mit einander verband. Jena, Weimar und Halle bildeten gewissermaßen eine große Stadt mit

einer gemeinsamen Lebensatmosphäre. Als nun Bayern seine Universitäten neu organisirte, als zuerst Bamberg und Würzburg, dann Heidelberg und München, endlich Berlin die strömenden Kräfte an sich zogen, wurde mit der unmittelbaren Berührung auch die Gleichmäßigkeit der Bestrebungen unterbrochen. Schelling entfernte sich 1803 aus Jena, und seine Beziehungen zu dem weitern Fortbau der Philosophie wurden seitdem immer loser. Aus dieser productiven Zeit seines Lebens müssen wir in Beziehung auf den transscendentalen Idealismus noch drei Schriften erwähnen: Bruno, oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge (1802); Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums (1803), und Philosophie und Religion (1804). Die erste Schrift ist in Form eines Gesprächs, im Ganzen sehr steif und ungeschickt. In den Vorlesungen sind eine Reihe glänzender Einfälle und Winke, namentlich über die Philosophie der Geschichte. Die letzte Schrift ist sehr schwach; sie sucht ihre Armuth hinter schwülstiger Mystik zu verstecken. Die leitende Idee all dieser Schriften ist, daß die bisherige Philosophie an einer Krankheit leidet, die sie mit der modernen Cultur überhaupt theilt, ja die im Grunde schon im Christenthum angebahnt ist: an der Sehnsucht, das Absolute außer sich zu haben, an dem gänzlichen Herausrücken des Göttlichen über die durch Zurückziehung ihres Lebensprincips erstarrte Welt. Als die wesentliche Aufgabe der neuen Philosophie begriff daher Schelling, das Absolute in das Reich der Erscheinung zu vertiefen, und für diese Aufgabe hat er unendlich viel gethan. Er entführte zuerst die Philosophie aus dem luftigen Bereich der Abstraction heraus und suchte ihr die Fülle des wirklichen Lebens zu gewinnen; er gab ihr durch den Reichthum seiner Anschauungen im Gebiet der Natur, Geschichte und Religion einen neuen Inhalt. Obgleich er nicht die gründliche Gelehrsamkeit besaß, die allein in der Wissenschaft zu bleibenden Fortschritten befähigt, hatte er doch eine für einen Philosophen ungewöhnliche Kenntniß in allen Disciplinen und verstand es, den Wissenden wie den Unwissenden durch die Mannigfaltigkeit und den Witz seiner Combinationen zu überraschen. Unter seinen Händen verwandelten sich die dunklern Partien der Geschichte in ein Gedicht, einen Mythus, eine Allegorie. Eine Unendlichkeit von Ahnungen und Aussichten eröffneten sich den erstaunten Blicken, und die Räthsel des Lebens, die den forschenden Geist bisher gequält hatten, verflüchtigten sich in ein sinniges Spiel, das ihn anregte und ihn angenehm beschäftigte. Wenn bisher die Philosophie nur mit strengen Geboten und mit unerbittlicher Dialektik gegen die Neigungen und Vorurtheile der Menschen angekämpft hatte, so erweckte jetzt im Gegentheil die Speculation ein allgemeines Wohlgefallen an den Farben und Gestalten der bunten Welt, die sie als Symbole einer höhern Idee ehrte

und pflegte. Gewiß war diese Erweiterung des Horizonts sehr fruchtbar für die allgemeine Bildung; aber die unendliche Ausdehnung der Perspectiven, die Freiheit in der Wahl der Gesichtspunkte und die Bevorzugung des ästhetischen Maßstabes vor dem moralischen begünstigte zugleich jene Unsicherheit der Ideen, aus der die Romantik hervorging. Wer jetzt nur ahnte, strebte, sich sehnte, war schon dadurch im Recht, ganz abgesehen von dem Inhalt seiner Ideen und Hoffnungen.

Seit Schelling kann man von der Speculation nicht mehr mit Mephistopheles sagen, daß sie von einem bösen Geist auf dürrer Haide umhergeführt wird, während ringsherum grüne Weide liegt; sie hat alles Mögliche gethan, diese grüne Weide mit ihrem Netz zu umspannen. Die griechischen Götter und die gothischen Spukgestalten, die phantastischen Gebilde des Urwalds und des Meeres, die finstern, himmelstürmenden Titanen und die lieblichsten Amoretten der alten Kunst verschlingen sich gleich zierlichen Arabesken in die Hieroglyphen der heiligen Sprache, in die grauen Abstractionen des „Sein" und „Nichtsein," des „Ansich" und „Fürsich" u. s. w. Die Metaphysik sehnte sich aus der Abstraction heraus, und umschlang mit aller Liebe, die eine lange Entbehrung begreiflich macht, die Blüthen des wirklichen Lebens. Sie glaubte denselben eine höhere Berechtigung zu verleihen, indem sie in ihnen die Symbole der absoluten Idee suchte, und setzte die schönsten, lebendigsten Individualitäten zu einem Schema des reflectirenden Verstandes herab. — Der strenge Ernst des ursprünglichen Idealismus, wie ihn namentlich Fichte auffaßte, ging in diesem Spiel verloren. In den Lehrbüchern der Geschichte der Philosophie, namentlich in denen aus der Hegel'schen Schule, wird das Verhältniß zwischen beiden Männern einseitig dargestellt. Schelling hat das Wesen des Geistes und das Verhältniß der Ideenwelt zur wirklichen tiefer aufgefaßt, allein Fichte hatte Recht, die Art und Weise, wie Schelling und seine Nachfolger philosophirten, als einen Gegensatz gegen sein eigenes Denken und als einen Rückschritt aufzufassen. Denn Schelling leitete zum willkürlichen Combiniren, zu jener Mystik der Phantasie, die das Unmögliche ebenso gern anerkennt wie das Nothwendige, wenn es ihr bequem ist.

Schon damals, als Schelling's anziehende Persönlichkeit alle Nebenbuhler weit zurückdrängte, wurde seine Idee von einem tiefern Geist aufgenommen und im Stillen verarbeitet, bis eine neue Periode des Denkens daraus entsprang.

Georg Wilhelm Hegel wurde 1770 in Stuttgart geboren, und widmete sich in dem theologischen Stift zu Tübingen 1788—1793 dem theologischen und philosophischen Studium. Die nächsten Freunde, die er in dieser Zeit gewann, waren Hölderlin und Schelling. Er blieb mit

beiden in fortdauernder Verbindung und wurde durch sie, welche in die Mitte der literarischen Bestrebungen jener Zeit eintraten, in Verbindung mit den neuen Ideen erhalten. Nach Ablauf seiner Studien nahm er 1793—1796 eine Hauslehrerstelle in der Schweiz an. Dort beschäftigte er sich vorzugsweise mit religiösen Studien und arbeitete ein Leben Jesu aus. Er faßte Christus als einen reinen, hohen, göttlichen Menschen auf, dessen Kampf dem Siege der Tugend über das Laster, der Wahrheit über die Lüge, der Freiheit und Liebe über die Knechtschaft und Feindschaft galt. Alle Wunder ließ er ganz einfach weg. In einem andern Versuch strebte er sich klar zu machen, wie eine Volksreligion möglich sei, wie Phantasie und Verstand darin gleich sehr befriedigt, wie die Privatreligion mit der öffentlichen ausgeglichen und wie die Religion als Kirche mit dem Recht und der Sitte des Staats vereint werden könne.

In den Jahren 1797—1800 bekleidete er eine Hauslehrerstelle in Frankfurt a. M. und beschäftigte sich vorzugsweise mit politischen Studien, um sich auch in dieser Sphäre des Geistes zu orientiren. Die Aufsätze aus jener Zeit verrathen eine immer größer werdende Neigung zu scholastischen Wendungen, zu zusammengedrängten Ausdrücken, die recht viel in sich umfassen sollen, die aber eben darum an Klarheit und Individualität einbüßen. Schon damals ging er auf ein neues System der Philosophie aus. Seine große encyklopädische Kenntniß, die durch eine sehr umfangreiche und ununterbrochene Journallectüre, so wie durch die Gewohnheit, fremde Gedanken und Anschauungen zunächst ganz objectiv in sich aufzunehmen, ohne sie durch Reflexion zu zersetzen, sehr gefördert wurde, gab ihm hinreichende Veranlassung, die Energie seiner logischen Kategorien nach allen Seiten hin zur Geltung zu bringen.

Der Tod seines Vaters gab ihm eine unabhängige Stellung, die er dazu benutzte, sich seinen bisherigen lästigen Verbindungen zu entziehen und in dem Mittelpunkt des deutschen Lebens in Jena eine neue Wirksamkeit zu suchen. Mit Schelling, dessen glänzende Laufbahn er mit hoher Bewunderung verfolgt hatte, war er in beständigem literarischen Verkehr geblieben, und als er zu Anfang 1801 in Jena ankam, galt er allgemein für einen Anhänger der neuen Philosophie. Jena strotzte von jungen Männern, welche, angeregt durch das Beispiel Reinhold's, Fichte's und Schelling's, in der Philosophie eine schnelle Berühmtheit zu erlangen strebten. Sie kamen und gingen von allen Richtungen; darunter ganz verschollene Namen, wie Kistner, Vermehren, allein auch Andere, die späterhin wieder anderwärts auftauchten, wie Schad, Fries, Krause, Gruber, Ast u. s. w. Fast alle kündigten außer dem Lieblingsfach, worin sie besondere Studien gemacht hatten, Logik an, weil dies Collegium als das von der studirenden Jugend observanzmäßig anzunehmende noch am ehesten Aussicht

auf Honorar darbot. Doch gehörte es schon zur Etikette, auch Naturphilosophie oder philosophische Encyklopädie zu lesen. Nicht Wenige erboten sich überdem, den Herren Studiosen, wenn sie es wünschten, auch noch dies oder jenes beizubringen, z. B. Declamiren, Disputiren u. s. w. Außerdem trugen sich die Meisten mit Projecten zu neuen Zeitschriften, oder suchten wenigstens an einer schon bestehenden mitzuarbeiten. Als Bayern seine Unterrichtsanstalten nach einem neuen Plane zu organisiren anfing, konnte es von Jena her eine ganze Colonie Gelehrter beziehen. Niethammer, Paulus, Schelling, Ast u. s. w. gingen fort; die Zurückbleibenden sahen ihnen mit Neid nach und strebten bald möglichst dasselbe Schicksal zu theilen. *)

Hegel eröffnete seine Thätigkeit in Jena durch eine Schrift über die Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems, in welcher von Fichte trotz einzelner Ausstellungen noch immer mit großer Höflichkeit gesprochen wurde. Mit seinen Vorlesungen machte er kein Glück, da die Unklarheit des Ausdrucks nicht durch geniale poetische Einfälle ersetzt wurde, sondern anscheinend mit einer ängstlichen Pedanterie verbunden war. Aeußerst wichtig für die Entwickelung der Philosophie wurde dagegen das Kritische Journal, welches er 1802 mit Schelling herausgab. In jener Periode der Gährung und des Kampfs war das polemische Eingehen auf die Wissenschaft wichtiger, als das abgeschlossene Werk, welches doch nur in den seltensten Fällen das Gepräge der Vollendung an sich trug. — Das Journal wird eingeleitet durch eine Abhandlung über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt und ihr Verhältniß zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere. Mit besonderer Härte zieht Hegel gegen zwei Verirrungen zu Felde: gegen die Originalitätsucht, mit der jeder einzelne Philosoph sich von dem allgemeinen Zusammenhang der Wissenschaft trennt und das Universum gewissermaßen mit seiner eigenen Empfindung anfängt, und gegen das Bestreben, die philosophischen Ideen zu populärisiren.

> Die Philosophie ist ihrer Natur nach etwas Esoterisches, für sich weder für den Pöbel gemacht, noch einer Zubereitung für den Pöbel fähig; sie ist nur dadurch Philosophie, daß sie dem Verstande und noch mehr dem gesunden Menschenverstande, worunter man die locale und temporäre Beschränktheit eines Geschlechts der Menschen versteht, gerade entgegengesetzt ist; im Verhältniß zu diesem ist an und für sich die Welt der Philosophie eine verkehrte Welt ..... In diesen Zeiten der Freiheit und Gleichheit aber hat das Schönste und Beste dem Schicksal nicht entgehen können, daß die Gemein-

*) Man vergleiche das Leben Hegel's von Rosenkranz.

heit, die sich nicht zu dem, was sie über sich schweben sieht, zu erheben vermag, es dafür so lange behandelt, bis es gemein genug ist, um zur Aneignung fähig zu sein.

In diesem Sinn werden im Journal die damaligen Popularphilosophen von Schelling mit einer Grobheit behandelt, wofür die Literatur bis dahin noch kein Beispiel kannte. Reinhold z. B. wird mehrmals ein Dummkopf genannt, ein Individuum mit einem Abgrund von Absurdität, das nichts als Schlamm und Unrath mit sich führe, ein Narr, der sein zusammengestohlenes Exercitium für eine neue Philosophie halte, ein lackirter Gassenjunge, ein trockner Schleicher, ein Schwachkopf, trivial, platt, pöbelhaft u. s. w. Dieselben Ausdrücke werden von seinem Freunde Bardili gebraucht, von Krug, Weiß, Rückert u. s. w. Am interessantesten ist im ersten Bande Hegel's Abhandlung über das Verhältniß des Skepticismus zur Philosophie, verbunden mit einer Polemik gegen den bekannten Aenesidem-Schulze. Hegel weist sehr glücklich nach, daß der alte classische Skepticismus zu Gunsten der höhern Vernunftwahrheiten, der moderne dagegen zu Gunsten der platten Vorurtheile des Haufens angewendet werde. Im Ganzen aber hat diese leidenschaftliche und erbitterte Polemik der Philosophie keinen Segen gebracht, weil die mangelnde Urbanität keineswegs durch glänzenden Witz ersetzt wurde.

Die bedeutendste kritische That Hegel's war die Abhandlung, mit welcher 1802 der zweite Band des Journals eröffnet wurde: Glauben und Wissen, oder die Reflexionsphilosophie der Subjectivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobi'sche und Fichte'sche Philosophie. Bisher hatte man die Polemik in ihrer vollsten Schärfe nur gegen die sogenannten Popularphilosophen angewendet, welche aus der neuen Wendung der Speculation überhaupt heraustraten, und der transscendentale Idealismus war als Ganzes nur von den Letztern bekämpft worden. Jetzt trat zum ersten Mal die Speculation selbst auf, um mit Schärfe, Entschiedenheit, ja selbst mit einer gewissen Bitterkeit ihre eigene Vergangenheit und Voraussetzung vor ihr Forum zu ziehen. Zum ersten Mal sagte sich das Identitätssystem auch von seiner nächsten Voraussetzung, der Wissenschaftslehre, unumwunden und leidenschaftlich los.

Der vermeintliche Sieg der sogenannten Vernunft über die Religion hat nach Hegel zu dem Resultat geführt, daß die Vernunft ihre eigene Leere erkannt und sich wieder zur Magd eines neuen Glaubens gemacht hat. Diese Selbsterkenntniß hat sich in den drei neuesten Formen der Speculation ausgesprochen. Nach Kant ist das Uebersinnliche unfähig, von der Vernunft erkannt zu werden, die höchste Idee hat nicht zugleich Realität; nach Jacobi ist dem Menschen nur das Gefühl und Bewußtsein

seiner Unwissenheit des Wahren, nur die Ahnung des Wahren im Vernunftinstinct gegeben; nach Fichte ist Gott etwas Unbegreifliches und Undenkbares, das Wissen weiß nichts, als daß es nichts weiß, und muß sich zum Glauben flüchten. Nach Allen kann das Absolute nicht gegen, so wenig als für die Vernunft sein, sondern es ist über der Vernunft. Das Ewige ist für das Erkennen leer, und der unendlich leere Raum des Wissens kann nur mit der Subjectivität des Sehnens und Ahnens erfüllt werden. Was sonst für den Tod der Philosophie galt, daß die Vernunft auf ihr Sein im Absoluten Verzicht thun sollte, wurde nunmehr der höchste Punkt der Philosophie.

In diesen drei Formen der Speculation ist eine mächtige Geistesform zu ihrer vollendeten Selbstanschauung gekommen: das Princip des Nordens oder des Protestantismus, die Subjectivität, in welcher Schönheit und Wahrheit in Gefühlen und Gesinnungen, in Liebe und Verstand sich darstellt, die Religion, welche im Herzen des Individuums ihre Tempel und Altäre baut und mit Seufzern und Gebeten den Gott sucht, dessen Anschauung sie sich versagt, weil die Gefahr vorhanden ist, daß der Verstand das Angeschaute als bloses Ding erkennen würde. Neben dem Verstande, welcher nur Endlichkeit erblickt, macht die Religion als Empfindung sich geltend, die an keiner vergänglichen Anschauung hängen bleibt, sondern nach ewiger Schönheit und Seligkeit sich sehnt.

Zwar trat dieser Idealismus der Aufklärung und ihrem Glückseligkeitsprincip entgegen, im Grunde steht er aber auf demselben Boden. Der Dogmatismus der Aufklärung bestand nicht darin, daß er Glückseligkeit und Genuß zum Höchsten machte; denn wenn Glückseligkeit als Idee begriffen wird, hört sie auf, etwas Zufälliges oder Sinnliches zu sein: das vernünftige Thun und der höchste Genuß sind Eins im höchsten Dasein. Der Dogmatismus bestand vielmehr darin, daß die Aufklärung nur von der empirischen Glückseligkeit des Individuums, nur von dem empirischen Verstande des Einzelnen sprach, daß sie nach beiden Seiten hin sich in die Endlichkeit vertiefte. Weil ihr das Endliche die einzige Realität war, so war ihr die Sphäre des Ewigen das Unbegreifliche und Leere; ein unerkennbarer Gott, der jenseit der Grenzpfähle der Vernunft liegt, eine Unendlichkeit, welche nichts ist für die Anschauung, nichts für den Genuß, nichts für das Erkennen.

Dieser Grundcharakter des Eudämonismus, welcher die schöne Subjectivität des Protestantismus in eine empirische, die Poesie seines Schmerzes, der mit dem empirischen Dasein alle Versöhnung verschmäht, in die Prosa der Befriedigung mit dieser Endlichkeit umgeschaffen hatte, ist durch die neue Philosophie keineswegs verwischt, sondern nur aufs Höchste vervollkommnet worden. Es ist in ihr nichts zu sehen, als die Erhebung

der Reflexionscultur zu einem System, eine Cultur des gemeinen Menschenverstandes, der sich bis zum Denken eines Allgemeinen erhebt, aber entweder auf das Anschauen des Ewigen überhaupt Verzicht thut, oder es nur als Sehnsucht und Glauben hegt, der unvermögend ist, über die Schranken des Endlichen in das klare und sehnsuchtslose Gebiet der Vernunft sich zu erheben.

Da der feste Standpunkt dieser Cultur eine mit Sinnlichkeit afficirte Vernunft ist, so geht sie nicht darauf aus, Gott zu erkennen, sondern den Menschen: nicht als Abglanz der ewigen Schönheit, sondern als eine absolute Sinnlichkeit, welche aber das Vermögen des Glaubens hat. Wie wenn die Kunst, aufs Portraitiren eingeschränkt, ihr Idealisches darin hätte, daß sie ins Auge eines gemeinen Gesichts noch eine Sehnsucht, in seinen Mund noch ein wehmüthiges Lächeln brächte, so soll die Philosophie nicht die Idee des Menschen, sondern das Abstractum der empirischen Menschheit darstellen, und indem sie sich ihre sinnliche Schranke deutlich macht, sich zugleich mit der oberflächlichen Farbe eines Uebersinnlichen schmücken, indem sie im Glauben auf ein Höheres verweist. Wie der Künstler, der nicht der Wirklichkeit dadurch, daß er die ätherische Beleuchtung auf sie fallen läßt und sie ganz darin aufnimmt, die ideale Wahrheit zu geben vermag, zu dem rührenden Mittel gegen die Wirklichkeit, dem Mittel der Sehnsucht und Sentimentalität flieht und allenthalben der Gemeinheit Thränen auf die Wangen malt: — ebensowenig kann die Philosophie das Endliche dadurch reinigen, daß sie es mit Unendlichem in Beziehung bringt, denn dieses Unendliche ist selbst nicht das Wahre, weil es die Endlichkeit nicht aufzuzehren vermag.

Die Kantische Philosophie ist ihres Princips der Subjectivität und des formalen Denkens geradezu geständig. Sie geräth öfters auf ihrem kritischen Wege beiläufig auf Ideen, welche sie aber bald genug als leere Gedanken wieder fallen läßt, und die höchste Idee, auf welche sie in ihrem kritischen Geschäft stieß und sie als eine leere Grübelei und einen blosen Schulwitz, aus Begriffen eine Realität herauszuklauben, behandelte, stellt sie selbst am Ende ihrer Speculation als ein subjectives Postulat auf. Die ganze Aufgabe dieser Philosophie ist nicht das Erkennen des Absoluten, sondern das Erkennen dieser Subjectivität.

Die höchste Frage der Philosophie: Wie sind synthetische Urtheile a priori möglich? hat Kant richtig gestellt und auch auf die Lösung hingedeutet, die in der ursprünglichen absoluten Identität des Entgegengesetzten bestehe; aber er hat die Frage nur subjectiv und äußerlich angefaßt, und der transscendentale Idealismus hat sich in ein rein formales Wissen und in psychologische Beobachtungen verloren. Der blose Formalismus des Systems zeigt sich am deutlichsten, indem die absolute Leerheit der reinen

Vernunft sich als praktische Vernunft einen Inhalt geben und in der Form von Pflichten sich ausdehnen soll. Indem Kant die absolute Entgegensetzung des Ideellen und Reellen behauptet, „genießt der bornirte Verstand seines Triumphs über die Vernunft, welche die absolute Identität der höchsten Idee und der höchsten Realität ist, mit völlig mißtrauenloser Selbstgenügsamkeit."

Auch in dem interessantesten Punkt seines Systems, in der reflectirenden Urtheilskraft, gelingt es Kant nicht, einen Inhalt zu gewinnen. Eine ästhetische Idee kann nach ihm keine Erkenntniß werden, weil sie eine Anschauung der Einbildungskraft ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann: eine Vernunftidee kann nie Erkenntniß werden, weil sie einen Begriff vom Uebersinnlichen enthält, dem niemals eine Anschauung angemessen gefunden werden kann. Es wird also vom Uebersinnlichen, insofern es Princip des Aesthetischen ist, wieder nichts gewußt, und das Schöne erscheint als etwas, das sich allein auf das menschliche Erkennungsvermögen und ein übereinstimmendes Spiel seiner mannigfaltigen Kräfte bezieht, also schlechthin etwas Endliches und Subjectives ist.

Wenn man dem praktischen Glauben der Kantischen Philosophie, dem Glauben an Gott, etwas von seinem unphilosophischen Kleide nimmt, so ist darin nichts Anderes ausgedrückt, als die Idee, daß die Vernunft zugleich absolute Realität habe, daß in dieser Idee aller Gegensatz der Freiheit und der Nothwendigkeit aufgehoben sei. Das Speculative dieser Idee ist freilich von Kant in die humane Form gegossen, daß Moralität und Glückseligkeit harmoniren: nämlich die Vernunft, wie sie im Endlichen thätig ist, und die Natur, wie sie im Endlichen empfunden wird. Während die schlechte Moralität, die nicht mit der Glückseligkeit, und die schlechte Glückseligkeit, die nicht mit der Moralität harmonirt, von der wahren Philosophie für ein Nichts erkannt wird, schmäht diese Reflexions-Moralität die Natur, als ob ihre Einrichtungen nicht vernünftig, sie hingegen in ihrer Erbärmlichkeit ewig wäre, und meint sich sogar zu rechtfertigen, daß sie im Glauben die Realität der Vernunft sich wohl vorstellt, aber nicht als etwas, das wirklich sei.

Wenn die Kritik der Kantischen Philosophie bereits viel härter ausfiel, als irgend ein ähnlicher Versuch der jüngern Schule, so ist die Kritik Jacobi's ein fortgesetzter Hohn.

> Das Interesse der Jacobi'schen Schriften beruht auf der Musik des Anklingens und Wiederklingens speculativer Ideen, die aber, indem die Ideen sich in dem Medium der Reflexion brechen, nur ein Klingen bleibt und nicht zu dem articulirten wissenschaftlichen Wort gedeiht. Jacobi kann das Absolute nicht in der Form für vernünftige Erkenntniß, sondern nur im Spiel mit Reflexionsbegriffen, oder in einzelnen Ausrufungen ertragen, das Ver-

nünftige nur als schöne Empfindung, Instinct und Individualität. Hegel weist ihm schlagend nach, daß er sowohl Spinoza als Kant vollständig mißverstanden hat, daß er ihre Lehrsätze auf eine hämische und gehässige Weise verdreht, indem er die Vernunftideen auf endliche Bestimmungen anwendet und so einen Gallimathias daraus macht. Mit unverhohlenem Ekel macht er in dem Stil auf das beständige Zanken und Anklagen, auf die Beimischung Jean Paul'scher Empfindsamkeiten, auf den thränenreichen erbaulichen Schwulst, dem aller Inhalt fehlt, und auf das Unspeculative des Jacobi'schen Glaubens aufmerksam. Der letztere bezieht sich nicht auf die höhern ewigen Vernunftideen, sondern auf die gemeine Endlichkeit, auf das Zufällige und Körperliche. Sein Abscheu gegen die Kantische und Fichte'sche Philosophie ist daher ganz erklärlich, weil diese darauf gehen, daß im Endlichen und Zeitlichen keine Wahrheit sei, und weil sie vorzüglich in der Negativität groß sind, in welcher sie erweisen, was endlich und Erscheinung und nichts ist. Jacobi aber verlangt dieses Nichtige in seiner ganzen Länge und Breite und erhebt ein ungeberdiges Zetergeschrei über die Vernichtung dieser Nichtigkeit. Freilich hat Jacobi neben dem Glauben an die Wirklichkeit und an die sinnliche Erfahrung auch noch einen Glauben an das Ewige; aber dieser Glaube, indem er in die Philosophie eingeführt wird, verliert seine eigentliche Natur. Wenn bei ihm die protestantische Subjectivität aus der Kantischen Begriffsform zur subjectiven Schönheit der Empfindung und der Lyrik himmlischer Sehnsucht zurückzukehren scheint, so ist der Glaube und die individuelle Schönheit durch die Beimischung der Reflexion und des Bewußtseins aus der Unbefangenheit herausgeworfen, wodurch die Subjectivität allein fähig ist, schön und fromm und religiös zu sein. Das Absolute ist ihm ebenso, wie bei Kant, ein absolutes Jenseits im Glauben, aber es ist zugleich etwas Particuläres, Geistreiches, das ebensowenig in die Allgemeinheit aufgenommen, als die Vernunft sehend werden darf. Die Schönheit der Individualität wird dadurch getrübt, daß der Glaube, insofern er auf das Ewige geht, eine polemische Rücksicht hat und auch auf das Zeitliche ausgedehnt wird, so daß das Zeugniß der Sinne für eine Offenbarung gilt und Gefühl und Instinct die Regel der Sittlichkeit enthalten. Durch die Reflexion auf die besondere Persönlichkeit verwandelt sich die Sehnsucht in ein Wohlgefallen an den eigenen schönen Gedanken und Empfindungen. —

Fast mit nicht geringerer Bitterkeit, als die Glaubensphilosophie Jacobi's, ist Fichte's transscendentaler Idealismus dargestellt. Zunächst wird der blose Formalismus seiner metaphysischen Deduction, der alles Inhalts entbehrt und sich nur in identischen Sätzen bewegt, nachgewiesen, vielleicht nicht ganz ohne einen ironischen Seitenblick auf Schelling, dessen System des transscendentalen Idealismus ganz dieselben Vorwürfe treffen, die hier Fichte gemacht werden. Der Kritik des Fichte'schen Systems legt aber Hegel nicht die Wissenschaftslehre oder eine andere metaphysische Schrift, sondern ein populäres Buch: die Bestimmung des Menschen, zu Grunde, nicht mit Unrecht, weil dieses für den Geist der Fichte'schen Phi-

losophie am meisten charakteristisch ist. Am kräftigsten wird der Spott, als Hegel auf den praktischen Ausgang des Idealismus kommt.

Der reine Wille soll reell werden, durch Handeln; die Realität, die ihm durch Handeln entspringt, soll aus ihm kommen, sein eigenes sein; sie muß also vorerst in ihm ideell vorhanden sein, als Absicht und Zweck des Subjects. Das Ich soll schlechthin frei den Begriff entwerfen, aus absoluter Machtvollkommenheit seiner selbst als Intelligenz, und der Wille soll durch keine andre Realität afficirt werden, die er sich als irgendwoher gegeben zum Zweck machte, sondern als reiner Wille nur den von ihm freien entworfenen Zweck haben. Indem der Mensch sich zum Handeln bestimmt, entsteht ihm der Begriff eines Zukünftigen, das aus seinem Handeln folgen werde, und dies ist das Formelle des Zweckbegriffs. Aber der Wille ist reine Identität ohne allen Inhalt, und nur insofern rein, als er ein durchaus Formales, Inhaltloses ist; es ist an sich unmöglich, daß sein Zweckbegriff aus ihm einen Inhalt habe, und es bleibt durchaus nichts als dieser formale Idealismus des Glaubens, der das leere Subjective des Zwecks ebenso leer objectiv setzt, ohne im mindesten dem Zwecke eine innere Realität oder Inhalt geben zu können, oder zu dürfen, denn sonst ist der reine Wille nicht mehr das Bestimmende, und es bleibt nichts als die hohle Declamation, daß das Gesetz um des Gesetzes willen, die Pflicht um der Pflicht willen erfüllt werden müsse, und wie das Ich sich über das Sinnliche und Uebersinnliche erhebe, über den Trümmern der Welten schwebe u. s. w.

Ebenso ernst spricht Hegel über die Hohlheit der Subjectivität, die in der Natur nichts weiter sieht, als ein Object, welches durch die Thätigkeit des Ich vernichtet werden muß. Er zeigt, daß in der Idee von der Einheit des Naturgesetzes und des menschlichen Gesetzes nicht blos die reine Wahrheit, sondern auch die höchste Beglückung des Gemüths enthalten ist, und fährt dann fort:

Der ungeheure Hochmuth, der Wahnsinn des Ich, sich vor dem Gedanken zu entsetzen, ihn zu verabscheuen, wehmüthig zu werden darüber, daß es Eins sei mit dem Universum, daß die ewige Natur in ihm handle; in Verzweiflung zu gerathen, wenn er nicht frei sei, frei von den ewigen Gesetzen der Natur: — setzt eine von aller Vernunft entblößte, allergemeinste Ansicht der Natur voraus. . . Die ältere Teleologie der Natur bezog sich zwar im Einzelnen auf außer ihr liegende Zwecke, im Ganzen aber faßte sie dieselbe als ein System, das den Quell seines Lebens zwar auch außer sich hätte, aber ein Abglanz ewiger Schönheit wäre. Die Fichte'sche Teleologie dagegen faßt die Natur als etwas absolut Unheiliges und Todtes, welches nur dazu vorhanden sei, um den freien Wesen einen Spielraum zu bilden und um zu Trümmern werden zu können, über denen sie sich erheben. . . . Es brechen hier die gemeinsten Litaneien über das Uebel in der Welt ein, indem Fichte den Voltaire'schen Pessimismus, den dieser dem frömmelnden Optimismus empirisch entgegensetzt, in eine philosophische Form bringt und ihm so seine

relative Wahrheit nimmt. . . . Eine moralische Empfindelei, wenn sie nur nach der Seite des Häßlichen und Unnützen hingeht, wie sonst die Frömmelei nach der Seite des Guten und Nützlichen, wird zur vernünftigen Ansicht der Welt. . . . Die reine Moralität bedarf eines Inhalts, eines Zwecks, sie kann ihn aber nicht aus sich selbst schöpfen, da sie an sich leer ist, sie muß ihn aus der Mannigfaltigkeit der Empirie entnehmen. Aber dieser Inhalt hebt sogleich den reinen Willen, das absolute Pflichtgefühl auf und macht die Pflicht zu etwas Materiellem. Die Leerheit des reinen Pflichtgefühls und der Inhalt kommen einander beständig in die Quere. . . . Wenn in der wahren Sittlichkeit die Subjectivität aufgehoben ist, so wird dagegen durch jenes moralische Bewußtsein das Vernichten der Subjectivität gewußt und damit die Subjectivität selbst in ihrem Vernichten festgehalten und gerettet, und Tugend, indem sie sich in Moralität verwandelt, zum nothwendigen Wissen um ihre Tugend, d. h. zum Pharisäismus. — Nebenbei liegt bei dieser blos formalen Moralität noch die Gefahr nahe, alle moralischen Zufälligkeiten in die Form des Begriffs zu erheben und der Unsittlichkeit ein gutes Gewissen zu verschaffen. Die Pflichten und Gesetze, da sie in dem System eine unendliche auseinandergeworfene Mannigfaltigkeit sind, machen eine Wahl nothwendig. Nun kann kein wirklicher Fall einer Handlung erdacht werden, der nicht mehrere Seiten hätte, denn jede Anschauung eines wirklichen Falls ist unendlich durch den Begriff bestimmbar, und so verfällt das Individuum leicht in jene traurige Unschlüssigkeit, welche darin besteht, daß es nur Zufälligkeit um sich sieht. Den Grad der Pflichten genau zu wissen und zu unterscheiden, ist, weil sie empirisch unendlich sind, unmöglich, und doch wird es als Pflicht schlechthin gefordert. —

So einleuchtend in vielen Punkten diese Kritik erscheint, so macht sie doch einen sehr herabstimmenden Eindruck, denn die höchsten Leistungen der Philosophie werden nicht nur als ein Irrthum, sondern als absolut schädlich und verwerflich bezeichnet, und was an Stelle derselben treten soll, wird kaum in einigen Ahnungen angedeutet. Hegel sucht zwar zum Schluß die relative Berechtigung dieser Reflexionssysteme innerhalb der Entwickelung des Denkens festzustellen, aber auch diese Rechtfertigung klingt wie Spott. Es sei nothwendig gewesen, den geschichtlichen Schmerz um den Verlust des Ideals, der sich am klarsten in Pascal's Worten ausspricht: la nature est telle qu'elle marque partout un Dieu perdu et dans l'homme et hors de l'homme, in die Sphäre des reinen Gedankens zu erheben und durch diese ungeheure Abstraction den speculativen Charfreitag, dem die Auferstehung der absoluten Freiheit folgen solle, vorzubereiten. Es ist das ein schwacher Trost für die Gläubigen, die bisher mit so vielem Ernst an der Philosophie gearbeitet, und wenn die Grübelei dieses Zeitalters auch noch fortgesetzt wurde, bis sie am Schluß desselben in Hegel's Phänomenologie gleichzeitig mit der Schlacht bei Jena zu ihrem angemessensten, d. h. verworrensten Ausdruck kam, so kann doch der Eindruck dieses Ge-

sammtbildes kein anderer sein, als daß auch von dieser Seite der deutsche Geist in ein Labyrinth gerathen war, aus dem er keinen Ausgang fand.

Das Bild hat aber noch eine Kehrseite, wenn man den unmittelbaren Gewinn in Anschlag bringt, den jede große geistige Erhebung, abgesehen von ihren Resultaten, mit sich führt. Für die Einsicht in den innern Gang der Literatur ist es nothwendig, neben den schöpferischen Erzeugnissen bevorzugter Geister auch die Stimmung ins Auge zu fassen, welche in der Masse des Publicums ihnen entgegenkam. Am freiesten entfaltet sich diese in der aufstrebenden Jugend, die der Poesie noch einen ehrlichen Glauben entgegenbringt. Die Ideen unserer Dichter und Philosophen fanden ein Echo in den verschiedenartigsten Kreisen junger Männer, die sich über unser ganzes Vaterland verbreiteten. In Jena, dem damaligen Mittelpunkt der fortstrebenden Bildung, herrschte in der Masse der Studirenden, namentlich unter den Ordensverbindungen, eine Rohheit und ein Materialismus, dessen stumpfsinniges Wesen durch die stärksten elektrischen Schläge nicht erschüttert werden konnten; dagegen bildete sich in den Jahren 1793—1797 eine aus zehn bis zwanzig Jünglingen bestehende „Gesellschaft freier Männer", die mit den Führern der Literatur, mit Goethe und Schiller, Fichte und Schelling, Schlegel und Tieck, in unmittelbarer Berührung stand, und als sie später auseinander ging und die Einzelnen sich den verschiedenartigsten Berufsbestimmungen hingaben, den Geist der neuen Literatur über ganz Deutschland ausbreitete. Die bedeutendsten Mitglieder waren Berger, Hülsen, Gries, Rist und Herbart, denen wir in der nachfolgenden Darstellung noch öfter begegnen werden.

August Hülsen war 1765 im Brandenburgischen geboren, hatte sich früh mit der Kantischen Philosophie beschäftigt und hielt sich 1794—1797 in Jena auf, wo er zuerst durch Fichte, dann durch Schelling in die weitern Mysterien des Idealismus eingeweiht wurde. In philosophischer Beziehung war er der eigentliche Leiter der Gesellschaft, und sein intimer Verkehr namentlich mit den jüngeren Mitgliedern der romantischen Schule, an deren Zeitschriften er fleißig mitarbeitete, vermittelte die Beziehung zwischen den Dichtern und Philosophen der neuen Richtung. — Erich von Berger war 1772 in Dänemark geboren, der Sohn des General Berger, der früher in hannöverschen Diensten stand. Schon 1788 bezog er die Universität, absolvirte seine Prüfungen und studirte dann weiter auf deutschen Universitäten, Göttingen, Kiel, zuletzt October 1793 in Jena. Hier wurde er Reinhold's eifriger Schüler und wollte ihm bei seinem Abgang nach Kiel folgen; allein Hülsen hielt ihn davon zurück und machte ihn mit Fichte bekannt, dessen Vorlesungen er ins Dänische übersetzte. Das intime Verhältniß zu Fichte litt keinen Abbruch, als er seit

1797 zur Naturphilosophie überging. Nach seiner Rückkehr in sein Vaterland 1800 führte er mit mehrern seiner Freunde den Plan aus, in einer Colonie das Ideal einer vernünftigen und religiös gebildeten Gesellschaft herzustellen, bis er 1814 Professor in Kiel wurde, wo er 1833 starb. Von jenem Plane hat uns Steffens in seinem Roman: die vier Norweger, ausführliche Mittheilung gemacht. Steffens war vorzugsweise durch Berger für die neue Richtung gewonnen. Seine Selbstbiographie, auf die wir später noch öfters zurückkommen, ist für jenen Zeitraum die wichtigste Quelle. Er kam als Fremder mitten in jene großartige Bewegung, und während sich diese für die Andern in kleine Einzelheiten zersplitterte, trat sie ihm mit der imponirenden Gewalt einer glänzenden und in sich zusammenhängenden Erscheinung gegenüber. Die rasche und geistreiche Empfänglichkeit seiner Phantasie, so wie die weibliche Bestimmbarkeit seines Charakters, die ihn im Leben häufig auf Irrwege geführt hat, war ganz dazu geeignet, die Bewegungen unserer Philosophie und Dichtkunst nicht blos mit dem Verstande, sondern mit dem Herzen aufzunehmen. Er war durchaus ehrlich, soweit es ein Anempfinder sein kann; er mußte sich bei allen Wandlungen des Zeitgeistes etwas anfeuern, aber er hat niemals den Versuch gemacht, durch nachträgliche Klügelei den Eindruck derselben zu rechtfertigen. Für das Verständniß einer Zeit, in welcher die Literatur der wirkliche Lebensinhalt des Volks war, ist es wichtig, die Wandlungen, die sich in der Poesie zeigen, auch in den Lebensbeziehungen der Einzelnen zu verfolgen, namentlich bei den mehr empfangenden als schöpferischen Naturen, die uns wie der Chor in der alten Tragödie die Stimmung versinnlichen, in welcher wir die Action der eigentlichen Helden aufzufassen und zu beurtheilen haben. Einer der ehrlichsten und geistvollsten dieser Männer, der spätere dänische Legationsrath Rist, gleichfalls ein Mitglied jener Gesellschaft, hat uns in seinem Leben Berger's von jener Stimmung ein Bild gemacht, welches wir als den passendsten Abschluß für die Entwickelung der Philosophie von Jena hier hinzufügen.

Das Geschlecht der Männer aus der Mitte der siebziger Jahre wuchs zu innern und äußern Kämpfen heran, die ihres Gleichen nicht gehabt. Um ihre Wiege spielten die ersten Lichtstrahlen einer hoffnungsvollen Freiheit, unter fernem Donner. Ihre Jugendträume wurden von Stimmen wilder Leidenschaft, von Siegs- und Klaggesängen, von blutigen Bildern gestört. Neue Welten des Gedankens entwickelten sich mit der Schnelle des Blitzes in dem Innern, ungemeßne Räume des Wollens und Wirkens vor den Augen der Jünglinge; von Grund aus aufgewühlt ward jeder Glaube; der Besitz erschüttert, während er begieriger als je gesucht ward. Die Zukunft ungewiß, die Gegenwart unleidlich, das Dasein oft nur durch das Opfer der höchsten Güter zu retten! Keine Versöhnung zwischen den Gegensätzen, kein Maß in

dem Kampf; nicht immer ein Ziel, jedes Dasein bedrängt, die Lüge frech ihr Haupt erhebend, und Anerkennung fordernd, wenn auch nur äußere! So alterte dies Geschlecht, weniger reich begabt als das vorangegangene, schwerer als die Meisten geprüft. Wer will behaupten, daß es mit Ruhm bestanden? Gewisser ist, daß mancher der Ueberlebenden die Todten nicht beklagt, vielmehr beneidet das Loos der Väter, denen das Leben leichter ward, und leicht die Erde über ihren Gräbern, weil sie noch meinten, den Kindern bessere Tage als die ihrigen zu hinterlassen.

Bis zum Anfang der siebziger Jahre hatten strenge Formen des Lebens und Besitzes den Zuständen im Ganzen eine ungewöhnlich lange Dauer erhalten. Zwar läßt sich jedes der frühern Decennien als ein mächtiger Fortschritt im Staats- und Privatleben, in Kunst und Wissenschaft, in Sitten, Tracht und Bewaffnung bezeichnen; doch blieb dem Herkommen eine geheiligte Macht in den Gemüthern, und die ältere Generation erwehrte sich mannhaft aller Concessionen, die eine Störung hergebrachter Verhältnisse ahnen ließen.... Während die Väter die Anfänge atlantischer Freiheit mit zweifelhaftem Auge betrachteten, waltete über den Söhnen noch schulgerechte, strenge Methode des Lernens, mit der ganzen Sicherheit und Unbefangenheit ununterbrochener Ueberlieferung.... Die gewaltigen Anläufe auf Tyrannen, Minister und Staatsgewalten, die in redlichem Ernst von friedfertigen Gelehrten und vornehmen Dichtern ausgingen, drangen nur sparsam in den Dunstkreis der ersten Jugend....

Welch ein anderes Bild stellt sich dar, begleiten wir den heranwachsenden Knaben in die Mitte der achtziger Jahre. Da lernte er schon durch jene atmosphärischen Einflüsse, die keiner sichtbaren Vermittlung bedürfen, auf geistige Kraft höhern Werth setzen als auf Aeußeres, auf Verdienst mehr achten als auf Geburt.... Es war ein Drängen und Treiben wie im Frühling. Eine Ahnung geistiger Uebermacht, auch wohl deutscher Vorzüglichkeit fing an sich zu regen. Es war als gewönnen die bleichen Gestalten der Vorzeit, die man vermessen so oft heraufbeschworen, um sie nach herkömmlicher Vorzeigung wieder abtreten zu lassen, frische Farbe, als dränge Mark in ihre Glieder.... Auch mochten dem Knaben die halbvertraulichen Mittheilungen solcher Hausfreunde nicht entgehn, die, in die hochverehrten Geheimnisse der Maurerei eingeweiht, der Menschheit im Stillen die höchsten Güter zubereiteten, und mit der frühsten Vergangenheit im Bunde, für eine selige Zukunft wirkten. Es wurden Winke vernommen von Sprengung der Zellen und von Freiheit der Völker, und ein schottischer Meister im schlichten Kleide war eine geistige Macht in seinem Kreise. Solche vom Winde verstreute, beflügelte Saat hängt überall fest, und keimt oft freudiger als die sorgsam beackerte. — So wurzelte allmälig und unbewußt sich die Jugend auf einem neuen Boden fest. Eine Ahnung großer Dinge durchschauerte die jüngere Generation, und selbst die Aelteren ergriff ein Vorgefühl hoher Bestimmung, unermeßlicher Vervollkommnung, die dem Geschlecht bevorstehe. Auf diesem Punkte hatte die Welt in ihrem Kreislauf sich noch nicht befunden. So spiegelte sie sich denn mit inniger Lust und großer Unbefangenheit in ihrem eigenen Bilde, entdeckte immer mehr Züge der Gottähnlichkeit, und

schmeichelte sich, was fehle, müsse von selbst kommen, nun man es soweit gebracht. In dem Ringen nach geheimer Wissenschaft, nach überirdischer Kraft, nach Genuß ohne Arbeit, das sich tief und tiefer in das Mark der Gesellschaft einfraß, lag schon der Keim des Zwiespalts, der bald die Behaglichkeit des vergnüglichen Zeitalters trübte. Noch spielte man, in gesicherter äußerer Lage, mit Wundererscheinungen und Geheimnissen, noch hieß man jede bunte Larve willkommen.

Doch als nun die gewaltigen Erscheinungen im Westen sichtbar wurden, fanden sie in Deutschland wohlzubereiteten Boden; schnell nahm die Zeit einen ernsten Charakter an. Jene Holdseligkeit, jenes Schönthun mit Ideen, die dem Leben mehr zur Zierde als zum Princip des Handelns dienen, verschwand mit dem ersten Nahen einer großen historischen Zeit.

Wie Erleuchtete meist den Moment anzugeben wissen, wo ihr Geist in höhere Gemeinschaft aufgenommen wurde, so möchte vielen der Zeitgenossen erinnerlich bleiben, bei welchem Anlaß der Streit politischer Richtungen den ersten Funken in die Unbefangenheit ihrer Jugend geworfen, um fortglimmend zu erwärmen und zu erleuchten, oder zu verzehren. Und diese Funken fielen in einen frischen, zündbaren, noch unverkohlten Stoff.... Wann wird man so edle reine Begeisterung wiedersehen, wie damals in den Herzen der unverderbten Jünglinge, die aus Träumen zu erwachen glaubten, und Lichterscheinungen vor sich zu sehen, deren Glanz sie mit dem eignen besten Blute zu nähren sich sehnten! Um ihre Ruhe war es geschehen; sie zogen den herrlichen Lichtern nach, und in ihrer Verfolgung ward ihnen nur zu oft Genügsamkeit und Unbefangenheit verloren. Wir wollen nicht verdammen, denn so klug war die Welt noch nicht als jetzt; leicht mochte sie besser sein.

Aber nicht aus dieser Ecke allein wehte der Sturm. Mit den äußern Banden und Fugen des geselligen Lebens sollten zugleich die innersten Tiefen des Gedankens, des Wollens, jene stille Heimat des Gefühls erschüttert und aufgewühlt werden, wohin sich so oft ein von außen bedrängtes Dasein zu retten weiß. War dem Jüngling bis dahin die zersetzende Kraft der kritischen Philosophie noch unzugänglich geblieben, so hatte er in dieser Zeit wenigstens mit ihren, in Glauben und Wissen der Menge plötzlich überströmenden Resultaten schmerzliche Kämpfe zu bestehen. Es ist nicht ein Kleines, auf der Schwelle des freien Bewußtseins den Glauben der Väter durch strenge Folgerechtigkeit der Betrachtung erschüttert, das Wissen der Väter in allen Zweigen auf den Kopf gestellt, theils verhöhnt, theils bemitleidet, theils als Schutt verwendet zu sehen zu neuen Bauten, von scharfen, dreisten, neuem Licht entgegen jubelnden Geistern. Da standen Fichte und Schelling auf, um das Geschlecht, das sich ihnen hingab, von jeglichem Ueberlieferten rein abzulösen. Den Alten waren das Erscheinungen wie andere, von denen sie ihr Theil zu nehmen, was nicht zusagte zu lassen, befugt waren: der spätern Jugend ist es Geschichte geworden, die kühl vernommen wird. In und mit uns erzeugte sich das alles, ward mitgethan und mitgelebt.

Um dieselbe Zeit, wo jene gewaltigen Erschütterungen die Geister bewegten, entwickelte sich volksthümlich, leidenschaftlich, rücksichtlos dem Naturgefühl und der Selbstverherrlichung gewidmet, eine neue poetische Richtung

in der deutschen Nation .... Eine lang bekannte Welt, Natur, Vorzeit und Gegenwart, — schienen wie von einem neuen Licht verklärt. Es trat eine jugendliche, poetisch-ästhetische Begeisterung in die von Gegensätzen bereits aufgewühlte Zeit; — sie wirkte hie und da versöhnend, rettend, oft irre leitend, nicht selten empfängliche, doch beschränkte Naturen von Grund aus auflösend oder zerrüttend. An der Stirne trug sie die Lehre: Alles Schöne sei gut, und gut nur das Schöne; in ihrem Kern ein vornehmes Selbstbewußtsein der Gottähnlichkeit; dem Hochmuth nahe verwandt. Welche Jahre als nach einander Schillers Ideale, seine Götter Griechenlands, wo Goethe's erste lyrische Gedichte gesammelt, wo dann um das Jahr 1794 sein Wilhelm Meister erschienen, ein Hochgefühl irdischer Herrlichkeit und Kraft, einen Prometheischen Trotz in der Jugend erregten —! Es war eine gewaltige, eine chaotische Zeit; und wenn nicht die kämpfenden Elemente einander das Gleichgewicht gehalten hätten, so wären die Bessern unter der Jugend alle zu Grunde gegangen.

Fünftes Kapitel.

Wiederaufnahme der romanischen Literatur.

Die wunderbare Blüthe unserer Kunst konnte sich weder organisch weiter entwickeln, noch überhaupt fortdauern, weil sie in der Substanz aller Kunst, in dem Boden der sittlichen Gesinnung, keine Wurzeln schlug; und so sehen wir die Kunst plötzlich umschlagen, und aus griechischer Harmonie und Schönheit in eine Charakterlosigkeit und Verwilderung übergehen, die im Zusammenhang mit unserm politischen Stillstand uns in den Ruf eines Volks von Träumern und Phantasten gebracht hat. Allein dieser Proceß ist nicht blos innerhalb der Literatur vorgegangen, er muß durch die Mitwirkung der großen öffentlichen Begebenheiten erklärt werden. Die Voraussetzungen, unter denen Goethe und Schiller die neue Periode der Literatur begannen, waren ganz andere als diejenigen, die nach Schiller's Tod unsere Dichter und Philosophen beengten. Damals galt es, Deutschland aus der spießbürgerlichen Verkümmerung seines Denkens und Empfindens herauszureißen und ihm eine gebildete, für schöne Formen geeignete Sprache zu verschaffen, durch die es mit den übrigen Nationen wett-

eifern konnte. Diese Aufgabe haben Goethe und Schiller glücklich gelöst. Jetzt aber kam es darauf an, das Bewußtsein seiner Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit zu erwecken, und dieser Aufgabe war die classische Richtung nicht gewachsen.

Es war eine schöne Gabe unserer Dichter, diese Vielseitigkeit des Empfängnisses, die sich durch historische Widersprüche nicht irren läßt. Aber die Virtuosität des individuellen Lebens, die sich aller allgemeinen Zwecke entschlägt, hat auch etwas Unmännliches. Wir finden in Goethe's Sinnsprüchen, die stets den Kern der Sache treffen, die köstlichsten Ausfälle auf die forcirten Talente, deren Unvermögen nur durch fremde Production angeregt wurde, auf die problematischen Naturen, denen keine Lage genügte, weil sie keiner gewachsen waren, und die sich daher unglücklich fühlten, ohne ein Recht dazu zu haben. Aber eigentlich durfte er es der Jugend nicht verargen, wenn auch sie dem Ideal, das er verkündet hatte, jener Kunst des Lebens, deren nur der Künstler mächtig sein sollte, auf ihre Weise nachstrebte. Seine Lieblingsgestalten sind alle solche Virtuosen des Lebens, ohne Objectivität und ohne Ehrfurcht vor der realen Welt: Götz, Egmont, Werther, Wilhelm Meister, Eduard, auch Faust, denn sein Bund mit dem Teufel beruhte wesentlich auf der Abneigung gegen Einseitigkeit der Bildung und Beschäftigung. In der Gesellschaft und in den Dichtungen der spätern Romantiker wird dieser Dilettantismus ins Große getrieben. Die Poesie ist ihr eigener Gegenstand, die Kunst beschäftigt sich nur mit sich selbst. Diese mit Ironie zersetzte Empfindsamkeit, welche die Annehmlichkeiten des Ideals kosten wollte, ohne sich in den Ernst desselben zu vertiefen, diese Weltanschauung aus der Vogelperspective, die endlich keinen andern Gegenstand hatte, als den leeren Aether, mußte eine Gleichgültigkeit gegen die Unterschiede hervorrufen, die das absolut Unsinnige zuletzt am liebsten hegte, weil es der kräftigste Ausdruck der individuellen Willkür war. Zuletzt kam die Philosophie der Kunst zu Hülfe und gab der übermüthigen Jugend eine neue ars magna, durch die sie spielend der Geister Herr wurde.

Solche Verirrungen sind unvermeidlich, sobald man die Kunst blos um der Kunst willen, d. h. ausschließlich für Künstler betreibt. Zuletzt ist nichts fein, nichts bedeutend, nichts unglaublich genug, und die überreizte Phantastik endet in der schalsten Verstandsspielerei. Sobald man der Individualität unbedingten Spielraum läßt, geht alles Bedürfniß der Schule und des Studiums verloren und damit aller Stil. Dieser Stillosigkeit der Kunst entspricht die Stillosigkeit im Leben der sogenannten Künstler: jenes von der Wirklichkeit vollkommen getrennte Literatenthum, welches zwar reich an Coterien ist, aber von einer trostlosen Armuth an allen wirklichen Interessen, heimathlos in den Gedanken und Empfindungen, wie

im der Wirklichkeit, zwischen Uebermuth und Selbstverachtung wechselnd, dem elendesten Geschäftsbetrieb preisgegeben. Die Künstler und Schriftsteller der goldenen Zeit von Weimar waren fast durchgängig edle und schöne Naturen, die ein Recht zur Freiheit hatten, weil sie sich selbst ein Maß zu geben wußten; aber sie sind doch die Väter dieses Dilettantismus, denn sie haben die Künstler daran gewöhnt, das wirkliche Leben zu verachten und sich ihm zu entfremden, und diese Entfremdung hängt bei ihnen selbst mit der falschen und unnatürlichen Stellung zusammen, die sie in ihrem künstlerischen Asyl zu Weimar gegen die Nation einnahmen. Dort stand ihnen kein energisches, mit einer festen sittlichen Meinung ausgestattetes Volk gegenüber, sondern nur eine schönheitsdurstige Aristokratie ohne Traditionen und eigentlich ohne festen Boden. Als später das deutsche Volk sich wirklich erhob, war die Weltstadt Weimar ein zurückgebliebener Ort.

Der erste Uebergang zum Neuen erschien überall als eine Verschlechterung, aber er war nothwendig in seinen Voraussetzungen begründet. — Die Poesie hatte sich von dem geschichtlichen Leben gelöst, sie hatte den bürgerlichen und politischen Interessen einen vornehmen, ablehnenden Idealismus entgegengesetzt: dafür warf sich die Reaction in eine forcirte Deutschthümlichkeit und griff zu den scheinbar überwundenen Vorurtheilen des mittelalterlichen Ritterthums, der Kirche, des Ständewesens, um irgend einen festen Halt zu haben. Die Idee der individuellen Freiheit hatte den „schönen Egoismus" entwickelt, der das Maß des Guten und Rechten im Instinct suchte: daraus ging eine traurige Unsicherheit in den sittlichen Begriffen, ein Spiel mit den Empfindungen hervor, das wir endlich in unserm geschichtlichen Leben büßen mußten. Die Fähigkeit, sich im Dienst der Ideen zu großen Parteien zusammenzuschließen, war fast verloren gegangen; die Religion hatte man sich nach ästhetischen Grundsätzen zurecht gemacht: als nun diese Grundsätze wankend wurden, fing man an, aus ästhetischen Gründen das Absurde und Abscheuliche zu rechtfertigen. —

So war die Romantik zunächst eine höchst unerfreuliche Erscheinung; allein sie hat sich auch unmittelbar große Verdienste erworben. Sie hat dem Patriotismus zu einem kühnen Selbstgefühl und zu einer bestimmtern Physiognomie verholfen. Sie hat in die Geschichte, das Rechtswesen, die Religion eine tiefere Begründung eingeführt, und wir werden lange vergessen haben, daß Savigny unserer Zeit den Beruf zur Rechtsschöpfung absprach, wenn seine Ideen über Geschichte und Recht befruchtend fortleben. Die dilettantischen Sympathien der Romantik haben sich allmälig zu zwei neuen Wissenschaften des größten Stils abgeklärt, der deutschen Philologie und der vergleichenden Sprachforschung. Freilich sind diese Perspectiven nur aus der Ferne wahrnehmbar: wir müssen uns erst durch einen wider-

wärtigen Schlamm durcharbeiten, um eine freie Aussicht auf das Ziel zu gewinnen.

Die französische Revolution erschütterte die Ideale der Menschen in ihrem tiefsten Innern. Bis dahin hatten zwar in den Interessen sehr erhebliche Conflicte stattgefunden, aber in dem, was die Gebildeten aller Nationen vom idealen Gesichtspunkt für begehrenswerth hielten, hatte eine allgemeine Uebereinstimmung geherrscht. Nach dem trüben Ausgang der Revolution begann man an diesen Idealen zu zweifeln; man ging entweder so weit, sie als die Quelle alles des Unheils anzusehen, welches Europa betroffen, oder man wurde wenigstens rathlos und wußte nicht, woran man glauben sollte. Mit Entsetzen schaute man den bloßgelegten Kern einer Bildung, der man sich bis dahin willenlos überlassen hatte. Die Idee der Volkssouveränetät führte zur Massenherrschaft, d. h. zum Despotismus frecher Demagogen; die Idee der Gleichheit zum Sansculottismus, die Idee des Weltbürgerthums zum Krieg Aller gegen Alle. In dem Kampf gegen die Anomalien der Gesellschaft zeigte das System nur eine zerstörende Kraft, bis zuletzt nichts übrig zu bleiben schien, als eine chaotisch durcheinanderwogende Masse, die, in die Hand eines gewaltigen Mannes gegeben, das Werk der Zerstörung über ganz Europa verbreiten sollte.

Die gewaltige Veränderung, welche in Folge dieser äußern Umwälzungen in der Literatur und Kunst vor sich gehen mußte, schreibt man gewöhnlich der romantischen Schule zu, aber nur mit halbem Recht. Ursprünglich war die romantische Schule weiter nichts als die nothwendige Consequenz des bisherigen Idealismus in der Philosophie, Kunst, Wissenschaft und Religion. Der Umschlag, der in der Schule stattfand, erfolgte gleichzeitig auch im öffentlichen Leben; sie nahm ihn an, aber sie brachte ihn nicht hervor.

August Wilhelm Schlegel war zu Hannover 1767 geboren, in einer Literatenfamilie, aus welcher in der vorigen Generation bereits drei Brüder sehr bedeutenden Antheil an der Entwickelung der deutschen Literatur genommen hatten: wie er später den freiherrlichen Adel seiner Familie ausfindig machte, ist uns nicht bekannt. Schlegel studirte in Göttingen anfangs Theologie, dann Philologie, war Mitglied des philologischen Seminars unter Heyne, gewann Bürger's Freundschaft und schrieb für dessen Akademie Gedichte, für die Göttinger gelehrten Anzeigen Recensionen über schönwissenschaftliche Gegenstände. Nach Ablauf seiner Studien nahm er eine Hauslehrerstelle in Amsterdam an, wo er drei Jahre blieb. — Mittlerweile hatte sein fünf Jahre jüngerer Bruder Friedrich Schlegel, geboren zu Hannover 1772, die kaufmännische Laufbahn, zu der er zuerst bestimmt war, aufgegeben und in Göttingen und Leipzig

Philologie studirt. Von da begab er sich nach Dresden, wo er mit Körner bekannt wurde, dem Freunde und Correspondenten Schiller's. Für die eben begonnenen Horen, denen es bereits an Mitarbeitern gebrach, mußten die ästhetischen Abhandlungen der beiden Brüder um so willkommener sein, da sie in Form und Inhalt mit den Tendenzen der classischen Dichterschule übereinstimmten. Schiller, Goethe, Körner, W. von Humboldt, Knebel, Einsiedeln, Herder, Woltmann, Fichte u. s. w., waren entzückt über die neue Acquisition. A. W. Schlegel siedelte sich 1796 in Jena an, hielt daselbst Vorlesungen, lieferte in Schiller's Musenalmanach Gedichte, in die Horen Abhandlungen und schrieb zahllose Artikel für die Jenaische allgemeine Literaturzeitung ganz im Sinn, ja man kann wohl sagen, im Dienste der classischen Schule*). Schon in seinen Jugendschriften hatte er ein feines Verständniß und eine vollständige Uebereinstimmung mit den Schiller'schen Principien entwickelt; und wie wenig er damals noch an Reaction dachte, zeigt u. a. eine Recension des Vossischen Musenalmanachs von 1797. Er besprach eine poetische Denunciation Stolberg's, welche darin aufgenommen war, mit der gebührenden kalten Verachtung, charakterisirte Stolberg's Poesie als frostiges Prahlen mit Empfindung, ohnmächtige Schwärmerei, leeres Selbstgefühl, gigantische Worte und kleine Gedanken und empfahl als Gegengift den Vers:

Tumm machen lassen wir uns nicht,
Wir wissen, daß wir's werden sollen!
Vernunft heißt das von Gott uns angesteckte Licht,
Das sie auslöschen wollen!
Wir wissen, daß wir tumm, tumm wieder werden sollen,
Und werden's ganz gewiß mit Gottes Hülfe nicht!

Wie war es nun möglich, daß ein Mann, der so innig in den Zusammenhang der classischen Entwickelung verwebt war, plötzlich die Tramontane verlieren und sich als Führer einer Schule geberden konnte, die alle bisherigen Begriffe von Kunst und Poesie über den Haufen warf? — Der nächste Grund lag in persönlichen Verhältnissen. Schiller, der seine jungen Mitarbeiter von vornherein mit einem gewissen Argwohn betrachtet hatte, brach bei einer Gelegenheit, die gewiß des Aufhebens nicht werth war,

---

*) Dazu gehören die Kritiken über Herder's Terpsichore, Goethe's Hermann und Dorothee (1797), Knebel's Properz (1798); der Wettstreit der Sprachen (1799). Vortrefflich sind auch die halb satirischen Berichte über die kleinern Größen: Iffland, Geßner, Lafontaine u. s. w.

auf eine Weise mit Schlegel, die nicht wieder gut zu machen war*), und Schlegel war kleinlich genug, sich durch dieses persönliche Verhältniß auch in seinen Ansichten bestimmen zu lassen. Schiller begegnete eine Nemesis, die er schon einmal erlebt hatte, als er in der Kritik über Bürger gegen seine eigene naturalistische Vergangenheit zu Felde zog. Jetzt trat ihm in der Poesie der Schlegel das Zerrbild seines eigenen Idealismus entgegen, und er wandte sich mit jener Heftigkeit davon ab, die das Bewußtsein einer geheimen Mitschuld hervorruft. Seine streng sittliche Natur empörte sich gegen dieses souveraine Spiel, das er selber gepredigt. Goethe stand diesem Treiben unbefangener gegenüber; für ihn war die Poesie in der That nur ein Spiel gewesen. Er freute sich an dem glänzenden Farbenspiel Calderon's ebenso naiv, wie an der Brechung der Lichtstrahlen, die er spielend zu einer Wissenschaft zu erweitern glaubte. Die Freiheit vom sittlichen Inhalt, die bei Schiller nur reflectirt war, hatte ihm sein eigener Genius verliehen. Dazu kam, daß trotz aller Innigkeit des Freundschaftbandes zwischen beiden Dichtern doch jeder einen eigenen Anhang hatte. Die Naturalisten und Rationalisten, Kotzebue an ihrer Spitze, neigten sich Schiller zu; es war also Goethe sehr bequem, die leidenschaftlichen Huldigungen eines gebildeten Kreises zu empfangen. Der unterdrückte Unmuth, den Schiller über die Fortdauer dieses Verhältnisses empfand, spricht sich deutlich genug in vielen Stellen seiner Briefe an Goethe, Humboldt und Körner aus.

Aber bei Goethe's concilianter, indifferenter Natur konnten die Beziehungen zu den jungen Philosophen keine innigen werden. Ihre Theorien haben später auf ihn sehr bedeutend eingewirkt, er selbst hat gar keinen Einfluß auf sie ausgeübt, auch nicht einmal den Versuch dazu gemacht. Trotz aller Bemühungen gelang es den Schlegel nicht, anders als auf dem Fuß wohlwollender Höflichkeit mit dem gefeierten Dichter zu verkehren. So sahen sie denn im stillen Gefühl ihrer eigenen Unproductivität sich genöthigt, sich andern aufstrebenden Talenten anzuschließen. Diese fanden sie in Fichte und Schelling, dann in Schleiermacher und Novalis, endlich in Tieck, Wackenroder, Bernhardi und deren jüngern Freunden.

Nächst Schiller war unter den Berühmtheiten der ältern Literatur unzweifelhaft **Herder** derjenige, der durch seine geistige Verwandtschaft die jüngern Dichter und Kritiker am meisten zum Anschluß auffordern mußte. Es war nicht blos Uebereinstimmung in den Principien, sondern, was

---

*) Den 31. Mai 1797. Die Veranlassung gab Fr. Schlegel. Vergleiche **Briefe Schiller's und Goethe's an A. W. Schlegel**, Leipzig, Weidmann 1846.

viel wichtiger ist, Uebereinstimmung in den Naturen. Auch Herder war es nicht um das scharfe und folgerichtige Eingehen in die Ideen zu thun, die Vielseitigkeit seines Sinns und seiner Bildung regte ihn nur an, überall den leichten, feinen Blüthenstaub abzuschöpfen, und wenn auch die Grundlage seiner Bildung classisch und in Bezug auf die Religion deistisch war, so führte ihn seine Empfindung doch meistens zu Stoffen, die dieser Richtung entgegengesetzt waren. Schon in seinen griechischen Studien hob er, wie auch Schlegel, gern die dunkle, mythische Seite hervor; er feierte in Pindar den Boten der Götter, im Homer das Product eines ganzen Zeitalters. Gern wandte er sich unbekannten Größen in der Literatur zu, in denen er eine freie eigenthümliche Natur fand, gleichviel, welcher geistigen Richtung sie angehörten. Er gab eine geistvolle Uebersetzung und Aufklärung der beiden Jesuiten Balde und Sarbievius heraus, von denen der Erste ein wüthender Feind des Protestantismus war, und rechtfertigte seine Ausgabe mit dem Grundsatz, daß der ästhetische Geschmack sich durch die sittliche Sympathie nicht dürfe bestimmen lassen; Schlegel zeigte das Buch damals (1798) in der Literaturzeitung mit großer Verehrung an, und daß die Redaction ihm diese Verehrung einigermaßen einschränkte, hätte vielleicht schon damals einen Bruch herbeigeführt. In den Stimmen der Völker herrscht eine große Liberalität der Auswahl, und so leichtsinnig Herder mit dem Text umging, so glücklich hat er in vielen Fällen Ton und Melodie getroffen. Am liebsten bewegte sich Herder im Orient. Seine Erklärung des Hohen Liedes zeugt von einem tiefen Verständniß, und wenn er die Vorzüge der durch Forster übersetzten Sakontala in einer etwas übertriebenen Weise herausstellt, so lag doch zugleich eine große Gabe darin, sich in fremdartige Zustände zu versetzen. Es war nicht der sittliche Inhalt, was ihn anzog, sondern die leuchtende Farbe des Morgenlandes, und bei seinen Kritiken, wie bei seinen Uebersetzungen konnte man fast zu der Täuschung kommen, als ließe sich eine Farbe des Kunstwerks von der Zeichnung völlig ablösen. Es war Vorliebe für die sinnliche Farbe, wenn er bei seiner im Grund nüchternen Denkungsart die Einflüsse der orientalischen Sinnesweise in Europa verfolgte und Mystiker wie Swedenborg gewissermaßen neben Keppler und Newton reihte. Diese feine Empfänglichkeit, die sich jedem Eindruck fügt, ist nothwendiger Weise nicht blos mit einem innern Schwanken in den Ideen, sondern auch mit einer principiellen Abneigung gegen die Ideen im Allgemeinen verbunden, weil jede Idee ausschließt und einschränkt. Mit reizbarer Leidenschaftlichkeit vertrat er überall die Subjectivität des Geschmacks gegen Regel und Gesetz und drängte den Begriff des Kunstwerks auf den volltönenden Ausdruck einer individuellen Natur zurück. Seine Theorie des Epos, des Mährchens, der Fabel, der Dichtung überhaupt giebt nur dem Naturwalten

Raum, und das bewußte künstlerische Wirken scheint vom Genius ausgeschlossen.

Es ist eigen, daß gerade solche Kritiker geneigt sind, für das Naive und Naturwüchsige zu schwärmen, die von diesen Gaben am wenigsten besitzen. Wenn man Herder's eigene Dichtungen ansieht, so ist, abgesehen von einigen kleinern lyrischen Gedichten, die doch nur leidlich sind, Alles Reflexion. Seine Blumen, Seufzer, Parabeln, Paramythien, allegorischen Balladen, namentlich aber seine dramatischen Versuche (z. B. Prometheus, Pygmalion ꝛc.), sind nur die Bemühungen einer unproductiven Natur, den subjectiven Empfindungen, die frühere Kunstwerke in ihr erregt haben, Luft zu machen. Es sind unfertige Gedanken, die in die Bildlichkeit flüchten, und so haben auch seine prosaischen Schriften, die sich nur durch die äußerliche Form von seinen poetischen unterscheiden, durchaus etwas Bildliches, Unstätes und Geziertes, und wo er darstellen will, wirkt sein eigener Dilettantismus auf die Gegenstände ein, sobald er über die kleinen Naturlaute hinausgeht: sie erscheinen abgeschwächt und schattenhaft, und auch das, was von Kraft darin zurückbleibt, sieht mehr wie eine Laune aus.

In dieser ganzen Eigenthümlichkeit der Natur, wie in der künstlerischen Richtung, liegt so viel Verwandtes mit der jüngern Schule, daß man sich auf den ersten Augenblick darüber wundert, wie so übereinstimmende Richtungen auseinandergehen konnten. Der Grund ist ganz äußerlich. Herder gehörte der ältern Literatur an, er stand mit Wieland, Jacobi, ja selbst mit Nicolai und seinen Freunden in unmittelbarer Verbindung, und da allmälig die ganze Literatur als Parteisache betrieben wurde, so mußten ihn die Romantiker als Gegner auffassen. Die Schlegel hatten eine gründlichere Schule durchgemacht, und wenn sie sonst in der Ausübung ihres Talents dilettantisch verfuhren, in dem Felde, das sie als Specialität betrieben, in der Uebersetzung, waren sie Meister; sie waren also in dieser Beziehung Herder's gefürchtete Rivalen. Dazu kam Herder's erbitterter Kampf gegen die Kantische Philosophie. Bei ihm war dieser Kampf, wie wir gezeigt haben, innere Nothwendigkeit. Daß A. W. Schlegel auf die entgegengesetzte Seite trat, war ein Zufall, denn er hatte im Grund nicht das geringste speculative Interesse; aber dieser Zufall übte auf ihn eine bindende Kraft aus, da die Fahne der neuen Schule einmal aufgestellt war, und so stand diese gegen alle ältern Richtungen der deutschen Literatur in entschiedener Opposition.

Um gegen die Schlegel gerecht zu sein, muß man einen Augenblick ihre Beziehung auf unsere Zeit aus den Augen lassen. Sie haben so schädlich auf die deutsche Literatur eingewirkt, und die Absurditäten ihrer Doctrin sind durch ihre Schüler so zum Gemeingut der gebildeten Classen

geworden, daß es uns schwer wird, eine gewisse Bitterkeit zu unterdrücken. Beide Brüder machen zuerst den Eindruck jenes Dilettantismus, der später in unserm literarischen Leben so ins Maßlose getrieben ist. Aber dieser Dilettantismus liegt keineswegs in einer mangelhaften Bildung, wie bei unsern modernen Literaten: sie hatten vielmehr eine nicht blos weitreichende, sondern in einzelnen Punkten selbst tiefe Bildung. Der Dilettantismus liegt vielmehr theils in dem Ueberwiegen der allgemein ästhetischen Bildung über die bestimmte technische Bildung, des Wissens über das Können (auch in der Wissenschaft), des Schöpfungsdranges über die Schöpfungskraft, des Anempfindens über Gefühl und Urtheil. Sie sahen schnell den Gegenständen die poetische Seite ab, aber die Ausführung blieb hinter der Intention zurück; sie empfanden das Schöne in jeder Form, aber sie wußten es nicht zu ihrer Gesinnung in ein klares Verhältniß zu setzen, und verloren sich daher um so tiefer in Unwahrheit, je mehr sie sich künstlich anfeuerten, aus eigener Kraft heraus das Schöne zu erfassen. Theils liegt der Dilettantismus in der Unstetigkeit ihrer Lebensbeziehungen und Lebenszwecke. Ihr Leben war ein unruhiges Suchen nach einem unbestimmten Ideal, und daher an sich eigentlich ohne Inhalt. Sie fühlten sich gedrückt sowohl durch die Dichter, deren Leistungen sie irgend etwas an die Seite stellen, als durch die Philosophen, deren Systeme sie gern durch ein neues bereichern wollten, und da ihr Talent nicht im Gestalten, sondern im Combiniren lag, so suchten sie sich durch das Ungewöhnliche, Unerhörte und Unmögliche Geltung zu verschaffen. Daher besonders bei dem jüngern Bruder das rastlose unruhige Suchen nach einer neuen wunderbaren Leidenschaft und Schwärmerei — bei einer ursprünglich leidenschaftlosen und schwachen Natur — die hastige Receptivität und der Wankelmuth in den Ideen.

Für uns, die wir das Zeitalter im Großen und Ganzen übersehen, macht es leicht den Eindruck einer vollkommenen Harmonie und Uebereinstimmung. Wenn aber einer von den tonangebenden Dichtern oder Philosophen einmal aus den Mittelpunkten der Literatur heraustrat, so merkte er sehr bald, daß die unsichtbare Kirche doch im Ganzen einen sehr geringen Umfang hatte; daß Fragen, die man in Weimar und Jena mit der größten Leidenschaft behandelte, als ob das Wohl des Vaterlandes von ihnen abhinge, an andern Orten gar keine Beachtung fanden. Die Journale der Zeit, der Mercur, die Allgemeine Deutsche Bibliothek, der Freimüthige u. s. w., behandelten die neue Bewegung in der Literatur und Kunst mit Spott und Geringschätzung, und was uns heute unglaublich erscheint, sie drückten die Meinung der großen Masse aus. In der unsichtbaren Kirche bildete sich die öffentliche Meinung auf eine andere Weise. Ein ununterbrochener Briefwechsel unter allen bedeutenden Personen durch-

kreuzte Deutschland von allen Punkten her; ein Faden knüpfte sich an den andern, und man kann sich die damalige literarische Welt als eine unsichtbare Republik denken, deren Fäden immer Einer und der Andere in den Händen hielt. Die Kritiken, die einem Schriftsteller Eingang verschafften oder denselben hemmten, lagen fast mehr in diesem Briefwechsel, als in den öffentlichen Blättern, und es durfte nur Einer in Weimar einen Ton angeben, um denselben von Königsberg und Kiel bis nach Zürich erklingen zu machen. Freilich gingen diese Correspondenzen über das eigentlich literarische Publicum nicht hinaus, und darum war es für die Goethe'sche Schule so wichtig, daß sie sich der „Allgemeinen Literaturzeitung," bemächtigte; darum war die Uebersiedelung derselben nach Halle ein so außerordentlicher Verlust. Dies erklärt uns auch die Wichtigkeit der Schlegel'schen Journale, denen sich noch in Berlin die von Karl Spazier, dem Schwager Jean Paul's, gestiftete „Elegante Welt" anschloß.

Was es ihnen so leicht machte, ihren Ansichten schnelles Gehör und wenigstens in einzelnen Kreisen lebhaften Anklang zu verschaffen, war die elegante, etwas leichtfertige Form, in der sie ihre Studien vortrugen. Fast niemals haben sie ein größeres wissenschaftliches Werk in Angriff genommen; sie haben ihre Meinung theils in Zeitschriften, theils in öffentlichen Vorlesungen vor einem „gebildeten" Publicum dargestellt. Bei ihrem unruhigen Wanderleben haben sie fast in jeder größern Stadt Deutschlands mit dieser neuen Art wissenschaftlichen Geschäftsbetriebes Aufsehen erregt, wie sie auch unermüdlich waren in der Gründung immer neuer Journale. In den Vorlesungen gaben sie, wie billig, nur die Oberfläche der Gegenstände; sie dachten wenig daran, zu motiviren, oder auch nur in der Darstellung erschöpfend zu sein; sie hoben einzelne auffallende Gesichtspunkte hervor und verknüpften dieselben auf eine sehr geschickte Weise. Es kam ihnen mehr darauf an, an einem noch ganz neuen Feld der Literatur Interesse zu erringen, als es nach irgend einer Seite hin zu erschöpfen. Bei ihrem vielseitigen Wissen verschmähten sie es, gewissenhaft auf die Gesetze des bestimmten Gegenstandes einzugehen, den sie gerade behandelten; sie bemühten sich nur, durch leicht hingeworfene Bilder und durch Vergleichungen die Liberalität des Urtheils zu fördern. Selten hat es Jemand in der Kunst, auch ungenaue Kenntnisse geschickt aufzuputzen, so weit gebracht. Wem es darauf ankommt, sich selber zum freien und eigenen Studium anzuregen, nicht fertige Urtheile eines noch so gebildeten Mannes als geprägte Münzen hinzunehmen, wird bei ihnen selten befriedigt werden. Dagegen war diese Methode der vornehmen Welt gerade recht, die sich bequem eine Fertigkeit im ästhetischen Urtheil aneignete; und so mag man es als ein Verdienst hinnehmen, daß durch sie in den höhern Ständen das Interesse an der Literatur geweckt und dadurch die unerläß-

liche Wechselwirkung zwischen der Kunst und der Gesellschaft gefördert worden ist.

Ihre Kritik unterscheidet sich schon durch die Form von der bisher üblichen Methode. Die bisherigen Kritiker, an ihrer Spitze Nicolai, setzten den Schöpfungen der Kunst und Wissenschaft den allernüchternsten Verstand entgegen; die Schlegel wiesen darauf hin, daß man, um über die Poesie zu urtheilen, zunächst die Poesie verstehen müsse, und daß dazu Einbildungskraft und Gefühl unerläßlich sei. Gewiß wird nur derjenige Kritiker Nutzen stiften, der die Fähigkeit hat, von dem Großen und Schönen auf tiefere Weise durchdrungen zu werden, als das Publicum, das er zu leiten unternimmt. Aber er darf bei der Empfindung nicht stehen bleiben, sonst kommt zuletzt sein Urtheil auf einen einfachen Toast heraus, und dann gilt es Toast gegen Toast. Der Kritiker muß sein Gefühl zergliedern, sein Urtheil begründen; er hat zwar zunächst die Aufgabe, die wahre und ideale Empfindung über ein Kunstwerk auszudrücken, dann aber diese Empfindung zu rechtfertigen. Der Kritiker kann nur durch Analyse wirken. Dazu haben sich die Schlegel nur in den seltensten Fällen verstanden; sie begnügten sich, die Poesie in poetisirender Prosa zu reproduciren; ein Unternehmen, auf das unfruchtbare Naturen leicht verfallen, das aber ohne allen Nutzen ist. Bei ihrer vielseitigen freien Empfänglichkeit und ihrem lebhaften Schönheitsgefühl glaubten sie, das nüchterne Zeitalter durch Paradoxien und allenfalls durch Ironie aufrütteln zu müssen. Darüber verloren sie mehr und mehr den positiven Inhalt und wurden im Kampf gegen die Aufklärung von ihrem Gegensatz abhängig; sie verleugneten, was die Aufklärung bejahte, und verehrten, was die Aufklärung verachtete. Die Aristokratie faßte diese Form des Urtheils mit großer Begierde auf und jede laut und stolz ausgesprochene Ironie gegen das bürgerliche Bewußtsein wurde als genial betrachtet, auch ohne alle Spur eines wirklichen Gedankens. Allmälig kam es der romantischen Kritik weniger darauf an, ihrem Gegenstand gerecht zu werden, als etwas Geistreiches darüber zu sagen. Durch Bilder, Farben und Stimmungen ersetzte sie die Begriffe, durch ein anmuthiges Spiel die ernsthafte Ueberlegung.

Wenn die Schlegel aus der Kritik ein synthetisches Geschäft machten, so verfielen sie mit ihrer Poesie in den entgegengesetzten Fehler: sie gaben Analyse, aber keine Gestalten; wo sie auflösen sollten, bemühten sie sich, nachzuschaffen, und wo es galt, zu schaffen, lösten sie in übermüthiger Ironie die noch unfertigen Embryonen ihrer Phantasie auf. Und dieses Embryonische zeigt sich ebenso in ihrer Prosa, wie in ihrer Dichtung. An sich war es sehr zweckmäßig, wenn sie an Stelle des trockenen, nüchternen Stils der bisherigen Recensionen eine belebte und blühende Sprache setzten;

denn die Prosa entzieht sich der schönen Form keineswegs, sie wird an Klarheit, Eindringlichkeit und Ueberzeugung nur gewinnen, wenn sie individuell belebt und erwärmt ist. Allein in der Prosa wie in der Poesie muß die schöne Form aus dem Inhalt hervorgehen, und darin versahen es die Schlegel; sie wandten sie als einen äußern Zierrath an und verwirrten so den Inhalt durch die Form, die Form durch den Inhalt. Durch Wilhelm Meister waren Gespräche über Kunst und Literatur beim Publicum in Umlauf gekommen; was bei glücklichern Nationen nur als der leichte Blüthenstaub des Lebens erscheint, die Reflexion, sah man in Deutschland als seinen innersten Kern an. Angeregt durch dieses Vorbild und noch mehr bestärkt durch das Beispiel Plato's, mit welchem sich der jüngere Bruder damals lebhaft beschäftigte, wetteiferten nun die Schlegel, ihre Ansichten in dialogischer Form vorzutragen. Nun ist aber an sich schon die Gesprächsform, die bei den Griechen durch die Gewohnheit des öffentlichen Lebens und durch die im Ganzen gleichförmige Bildung der Menschen möglich gemacht war, bei uns eine künstliche; wir setzen im Gespräch unsere ganze Persönlichkeit ein, und jedes Individuum hat seine eigene philosophische Grundanschauung, die sich geltend zu machen strebt. Eine logisch geordnete Unterhaltung ist bei diesen Voraussetzungen nicht möglich, wenn man nicht die dialogische Form ganz äußerlich nimmt, wo sie dann nur störend einwirkt. Nebenbei fehlte den beiden Brüdern alles dialektische Talent. Es ist in ihren Gesprächen keine wirkliche Bewegung, sondern nur ein Austausch von Ansichten und Meinungen. Denselben Fehler haben die Gespräche Schelling's im „Bruno", Solger's im „Erwin", Tieck's im „Phantasus" u. s. w., und da diese Schriften bei einem gewissen Publicum viel gelesen wurden, so ist dadurch in die sogenannte gebildete Gesellschaft ein falscher und gezwungener Ton gekommen.

Noch bedenklicher war eine andere Neigung, die sich gleichfalls von Goethe herschreibt. Goethe liebte es, die Resultate seines Nachdenkens aphoristisch abzurunden. Es liegt dabei die Gefahr nahe, durch Auslassung der vorhergehenden Deduction, der Mittelglieder, der Beziehungen u. s. w. aus einer bedingten Wahrheit eine unbedingte machen zu wollen und sie dadurch in ein falsches Licht zu stellen. Goethe vermeidet diese Gefahr, indem er ganz in der Art der alten deutschen Spruchweisheit verfährt, und um richtig zu urtheilen, selbst die Trivialität nicht scheut. Den Schlegel dagegen kam es darauf an, die Menge durch ungewöhnliche Behauptungen zu blenden. Diese spielende Gewohnheit hat für den aphoristischen Denker das Gefährliche, daß er sich zuletzt selber betrügt: wenn er im Anfang die Menge im Stillen verlacht, die ihn nur darum nicht versteht, weil sie nicht weiß, was er sich hinzudenkt, so vergißt er zuletzt

diese Ergänzung selber. Das aphoristische Denken hat wesentlich zu der Trennung der romantischen Schule von der classischen beigetragen.

Die persönlichen Verhältnisse würden nicht ausgereicht haben, eine neue Schule zu begründen, die zwei Generationen beherrscht hat. Der Umschlag war eine innere Nothwendigkeit. Um dies klar zu machen, gehen wir noch einmal auf die allgemeinen Verhältnisse ein.

Die neu erwachende Dichtkunst fand in Deutschland keine Vergangenheit vor, aus der sie sich naturgemäß hätte entwickeln können; sie warf sich auf die Nachbildung der griechischen Poesie, zum Theil aus einer gewissen Theilnahme für den Inhalt, hauptsächlich aber, weil sie nichts Anderes hatte. Bei den Griechen war der Zweck des Lebens harmonische Ausbildung des Einzelnen, ihre Religion die Anerkennung und Heiligung, ihre Kunst die Erfüllung und Darstellung dieses Zwecks. Für die modernen Dichter kam es nur darauf an, diese in sich selbst übereinstimmenden Momente mit den Resultaten unserer eigenen Gefühlsweise und unserer eigenen Logik in Uebereinstimmung zu bringen. Die Sehnsucht nach den Göttern Griechenlands war also, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, nicht auf den Inhalt, sondern auf die Form gerichtet, sie entsprang nicht aus einem wirklichen Glauben an den olympischen Zeus, sondern aus dem der Kunst immanenten Trieb, das abstracte Ideal zu versinnlichen. Wenn die einseitige Nachbildung der Antike für den wesentlichen Zweck der Dichtkunst nicht ausreichte, so gab der Begriff der Bildung sogleich das Mittel an die Hand, diese Einseitigkeit zu ergänzen. Die Bildung sollte die Freiheit von den Stoffen vermitteln, es mußte ihr also daran gelegen sein, ihren Gesichtskreis zu erweitern, um durch das Recht der Auswahl sich in dem Pantheon ihrer Idealbilder ebenso frei zu bewegen, wie in den Schranken der wirklichen Welt. Von dem Princip ausgehend, daß Bildung der höchste Zweck des Menschen sei, und daß die vollendete Bildung sich nur in der Kunst offenbare, stöberte man in dem Schatzkästlein aller Völker umher, um etwas zu finden, was die Ideale des griechischen Lebens ergänzen und gewissermaßen berichtigen könnte. Wenn Schiller Lobgesänge auf den Dionysos und den Apoll angestimmt hatte, warum sollte man nicht auch die Jungfrau Maria besingen? wenn Schiller den Neid der Götter und ähnliche Vorstellungen des Alterthums seinen Balladen zu Grunde legte, warum sollte man nicht der Abwechselung wegen auch einmal die Andacht zum Kreuz als Motiv benutzen? Der schärfere Blick in die Natur der griechischen Dichtung erregte auch das Interesse für die Literaturen der übrigen Völker. Unbefangenheit, um das Fremde zu verstehen und sich anzueignen, hatte man in hinreichendem Grade erworben; ja man war selbst durch die Nachahmung der Antike dahin gekommen, den sittlichen Inhalt für die Welt als etwas Gleichgültiges zu be-

trachten. Nun war der Horizont des Kreises von Weimar nicht sehr groß; nur Herder hatte den Versuch gemacht, die Aufmerksamkeit auf die Naturdichtung aller Völker hinzulenken; aber der Charakter der Naivetät, den man nach dem Vorgange Schiller's bei den Griechen so hoch verehrte, war maßgebend für seine Auswahl. Es lag nahe, daß man auch auf die Kunstpoesie einen Blick warf, nicht sowohl aus historischem Interesse, als um neue Vorbilder, neue Formen, neue Regeln zu finden. An historischen Blick war man noch gar nicht gewöhnt. Die damalige Methode der Philologie wie der Philosophie ging lediglich darauf aus, Grundsätze zu exemplificiren, oder was dasselbe sagen will, Ideale aufzustellen. Um mit Erfolg nach dieser Seite hin zu arbeiten, war eine größere Gelehrsamkeit nöthig, als sie Herder jemals besessen hat. Schlegel brachte diese Gelehrsamkeit mit, und, was das Wichtigste war, er verband damit jenen feinen Geschmack und jene ästhetische Empfänglichkeit, die den gleichzeitigen Arbeitern auf demselben Felde, Eschenburg und Bouterweck, abging. So konnte denn die herrschende Dichterschule jede Erweiterung des poetischen Horizonts als eine Bereicherung ihres eigenen Princips begrüßen, und die Mannigfaltigkeit der Kunstformen, auf die es ihnen allein ankam, um so mehr bewundern, je correcter sie ihnen überliefert wurden. Man hatte endlich in der deutschen Sprache ein gefügiges Werkzeug erkannt, und in der Freude über diese Entdeckung war man zu den tollkühnsten Experimenten bereit.

Wenn man sich nun in dem weiten Gebiet der Weltpoesie umsah (mit dem Orient war man noch nicht bekannt), so konnte den Vergleich mit dem Alterthum keine andere aushalten, als die Poesie der Renaissance, welche zu ihrem Inhalt das absterbende Mittelalter hatte. Shakspeare, Cervantes und Ariost, neben ihnen Tasso und Camoëns, waren die natürlichsten Vermittler der Kunstpoesie; indem man aus der frühern Zeit noch Dante und Boccaccio, aus der spätern noch Calderon dazunahm, hatte man den Kreis der mustergültigen Dichtkunst aus dieser Periode ziemlich umschrieben. Auf die Deutschen konnte man nicht zurückgehen, weil in Deutschland sowohl der Sprache als der Gesinnung nach die ritterliche Poesie von der modernen durch die unausfüllbare Kluft des Meistergesangs, der Volksdichtung und der Reformation getrennt war, und weil sie sich in keinem größern Werk künstlerisch krystallisirt hatte. Wenn nun jene Dichter, mit Ausnahme Shakspeare's, in ihrem sittlichen Inhalt dem Inhalt des modernen Bewußtseins durch und durch entgegengesetzt waren, so gab das damals wenig Anstoß, weil man bereits durch die classische Poesie daran gewöhnt war, das Schöne vom Guten, das Ideale von der Wirklichkeit, die Kunst vom Leben getrennt zu denken. Um gegen die Romantiker nicht ungerecht zu sein, muß man zweierlei in Anschlag bringen:

einmal, daß Goethe und Schiller an dem gräßlichen Inhalt Calderon's ebensowenig Anstoß nahmen, als sie selber, sodann daß sie nicht durch den Katholicismus zu Dante und Calderon, sondern durch Dante und Calderon zum Katholicismus getrieben wurden. Es kam ihnen lediglich darauf an, reiche und glänzende Kunstformen zu entdecken. Um dieser Kunstformen willen entschuldigten sie den unsittlichen Inhalt, weil das Schöne ja nicht wirklich sei, und weil man den Inhalt der Kunst ja nicht auf das Leben übertragen wolle. Sodann kamen sie aus Opposition gegen den Philister, dem diese Trennung nicht einleuchten wollte, zu einer gewissen Vorliebe für den unsittlichen Inhalt, der nur für auserwählte Seelen verständlich sei; dann gingen sie weiter und erkannten bei ihren romantischen Vorbildern, was sie für ihr eigenes Kunsttreiben erst nicht hatten wollen gelten lassen, daß jene Dichter darum classisch geschrieben, weil ihrem Gemüth der Inhalt glaubensvolle Gegenwart war; — und so darf man sich über den letzten Schluß, daß man, um ebenso classische Kunstwerke zu schaffen, sich den nämlichen Glauben aneignen müsse, der jene Dichter beseelte, nicht weiter wundern. — Dies ist der Entwickelungsgang der Romantik in seinen Grundzügen. Wir haben ihn nun Schritt für Schritt im Einzelnen zu verfolgen.

Nichts hat die Stillosigkeit der deutschen Literatur so begünstigt, als der Eifer, mit dem wir uns das Fremde anzueignen suchten, ohne danach zu fragen, ob der Inhalt desselben unsern Empfindungen und Begriffen verwandt sei oder nicht. Zwar darf man nichts dagegen einwenden, daß Schlegel nach bestem Wissen das Bedeutendste aus der fremden Literatur uns anzueignen suchte, da der weltbürgerliche Trieb der Poesie einmal erwacht war und das vorhandene und ausgebildete Formtalent diesem Triebe entsprach; allein bei der Consequenz, mit der seine Kritik und seine eigene Poesie seinen Uebersetzungen in die Hände arbeitete, die einen durch die andern stützte, und das Fremdartigste für das Musterhafteste ausgab, hat er uns eine bestimmte, ein Menschenalter hindurch vorhaltende Richtung gegeben, und diese Richtung war eine falsche und schädliche. — In der Form hat Schlegel zwar mit seiner unendlichen Sprachgewandtheit sehr Bedeutendes geleistet; er hat nicht blos Sonette, Ottaven, Canzonen, er hat auch die Assonanzen nachgebildet, und seine Nachfolger haben ihn darin noch überboten, weil sie auf einem bereits fertigen Mechanismus weiter bauen konnten. Aber wer nicht sein Gefühl für Musik und Rhythmus ganz verkümmert hat, muß doch zugeben, daß diese Leistungen zum großen Theil auf Einbildung beruhen. Mit dem Auge finden wir zwar die Vocale in den Assonanzen, die Reimverschlingungen in den Canzonen u. s. w. heraus, aber sie zu hören ist uns unmöglich, denn ihre Wirkung beruht auf einem ungeschwächten Vocalismus, und diesen haben wir nicht mehr.

Was aber die Hauptsache ist, jene Versmaße machen im Original einen ganz andern Eindruck, als in der Uebersetzung, und darum ist der eigentliche Zweck der Uebersetzung verfehlt. Daß nun die Schüler der Romantik noch weiter gingen, daß sie in jenen fremden und ungeschickten Formen ihre eigenen Tragödien anfertigten, hat Schlegel freilich nicht unmittelbar veranlaßt, aber er hat mittelbar sehr stark darauf eingewirkt, denn er hat sie wider sein besseres Wissen und Gewissen öffentlich gelobt und sie in ihren Irrwegen bestärkt, wie er in einem Brief an Fouqué (Vermischte Schriften, 8. Bd.) sehr unbefangen eingesteht.

Ohne Zweifel müssen wir es den Romantikern Dank wissen, daß sie uns von der todten mythologischen Nomenclatur, von den gräcisirenden Wortfügungen und von den Versmaßen, die unserm Ohr unhörbar waren, befreit haben. Leider haben sie nur etwas Schlimmeres an die Stelle gesetzt. Während die Nachbildung der antiken Versmaße und Rhythmen, wenn sie auch zuweilen der Sprache Gewalt anthat, derselben im Ganzen doch einen männlichern und edlern Charakter verlieh, haben die romanischen Formen, gerade wie die italienische Musik, die deutsche Sprache verweichlicht und sie zu geziertem Wesen und zur Heuchelei verleitet. Die Sündfluth von Sonetten und ähnlichen Versen, die sich seit Schlegel's Vorgang über Deutschland ergoß, hat das musikalische Moment unserer Poesie auf die allerschlimmste Weise abgeschwächt und uns daran gewöhnt, der Form größere Aufmerksamkeit zuzuwenden, als dem Inhalt, oder vielmehr den Inhalt lediglich nach dem Bedürfniß der Form aufzusuchen; sie hat die Empfindung und die Anschauung durch den Witz und die Reflexion verdrängt.

Bedenklicher noch mußten die romanischen Dichter durch ihren Inhalt wirken. Dante, Ariost, Camoëns u. s. w. sind unzweifelhaft große Dichter, denn sie haben der Empfindungsweise ihres Volks und ihrer Zeit einen classischen Ausdruck gegeben; aber um sie zu verstehen, muß man künstliche Perspectiven anlegen. Wer sie ohne culturgeschichtliche Studien zu verstehen oder gar zu lieben glaubt, lügt sich selber etwas vor, und an diesem Selbstbetrug der jüngern Generation ist vorzugsweise Schlegel schuld.

Indem nun die neue Schule, wie sie zuerst genannt wurde, den Inhalt der romanischen Literatur, welche sie gewissermaßen neu entdeckt, zu dem ihrigen machte, und ihn dem Instinct des Volks wie der bisherigen classischen Bildung entgegensetzte, wurde allmälig der Ausdruck romantische Schule für sie üblich.

Im Anfang ging man mit diesem Ausdruck ganz arglos und unbefangen um. Wenn Wieland im Oberon die Musen auffordert, ihm den Hippogryphen zu satteln „zum Ritt ins alte romantische Land", so meint er damit die Fabelwelt, welche den Stoff der romanischen Dichter ausgemacht hatte; daß er an eine eigentlich romantische Behandlung nicht dachte,

zeigen schon die Gottheiten, die er anrief. Erst durch das Gefühl des Gegensatzes gegen die modernen Ideen der Aufklärung, welche zur Revolution geführt hatten, kam das Bestreben auf, mit Bewußtsein im Sinn eines vergangenen Zeitalters zu dichten. Wenn man bisher eine fremde Literatur nachgeahmt hatte, so war es immer im Gefühl geschehen, daß man es mit einer überlegenen Bildung zu thun habe; in diesem Fall aber wußte man sehr wohl, daß man den romanischen Dichtern an Bildung überlegen war: man ahmte sie nach, nicht wegen der Bildung ihres Geistes, sondern weil ihr Geist dem wahrhaft Gebildeten interessanter war, als die moderne Bildung selbst. Dieser Versuch, die romanischen Ideen bei uns wieder einzubürgern, hat in der That einige Aehnlichkeit mit dem Proceß, in welchem die romanischen Völker die von den Römern überkommene religiöse und sittliche Bildung sich zu eigen machten, und daraus läßt sich die Bezeichnung romantisch, d. h. reflectirt romanisch, für die ganze Schule wohl rechtfertigen.

Zwar ist auch bei den rein germanischen Völkern in der Christianisirung altheidnischer Mythen und in der Germanisirung römischer und christlicher Vorstellungen eine Analogie jenes Processes vorhanden; aber indem die Germanen in Deutschland und England ihre Sprache beibehielten, indem sie also im Stande waren, sich die fremden Vorstellungen vollständig in die Formen ihres Denkens und Empfindens zu übersetzen, wurde dieser Bildungsproceß bei ihnen ein organischer. Wir haben in Deutschland eine reiche, durchaus volksthümliche Poesie, die von den fremdartigen Elementen der Religion nur dasjenige aufgenommen hat, was für sie paßt; eine unabhängige Rechtsentwickelung und ein Fortleben der heidnischen Sage in Mährchen, Sprüchen und Liedern. Ja auch der Protestantismus war in seinen wesentlichen Grundzügen nichts Anderes, als die Ausmerzung der fremdartigen Elemente, die in diesem Bildungsproceß in den Organismus des deutschen Volks nicht übergegangen waren.

Die Germanen dagegen, welche in Frankreich, Italien und Spanien der Sprache des besiegten Volks verfielen, konnten, weil sie gegen die fremden Vorstellungen wehrlos waren, dem mechanischen Bildungsproceß nicht entgehen. Durch ihre Beziehung zu Italien und zum Orient entstand eine Poesie, die das nationale Leben verleugnete und Ideale aufstellte, die dem Volk ebenso fremd waren, wie die ursprüngliche Bedeutung der Worte, mit denen es nun seine Empfindungen und Gedanken ausdrücken mußte. So entstand in der romanischen Literatur jene Symbolik, bei der man nicht unterscheiden konnte, was Bild und was Gegenbild war: jenes bunte und verworrene Ineinanderspielen zweier Weltanschauungen, von denen die eine die andere ausschloß und die doch neben einander zu bestehen suchten.

Als die Reformation eintrat, war innerhalb der romanischen Völker die Kluft zwischen diesen beiden Weltanschauungen am weitesten geworden. Auf der einen Seite Aretin, Macchiavelli, Pulci u. s. w., auf der andern die Kirche in der ganzen Fülle ihrer himmlischen Ansprüche. Die Reformation hatte auf die romanischen Völker zunächst den Einfluß, daß die Kirche sich zusammenraffte und ihren weltlichen heidnischen Gegensatz unterdrückte. Die Inquisition, die Jesuiten, Calderon waren die bestimmtesten Ausdrücke dieses Sieges, und zugleich die bestimmtesten Ausdrücke der Romantik, die diesmal mit Bewußtsein das der Bildung und der Natur feindliche Glaubensmoment vertrat, nicht obgleich, sondern weil es der weltlichen Bildung feindlich war: jene sittlich-ästhetische Convenienz, die in ihrem ritterlich phantastischen Wesen, in ihrem casuistischen Ehrenpunkt, in ihrer Transscendenz des Göttlichen das Mittelalter noch bei weitem überbot.

Man sieht, daß in dieser Richtung etwas Verwandtes mit der modernen Romantik lag; aber auch der Unterschied springt in die Augen. Calderon befriedigt in seinen Dichtungen nicht seine subjectiven ästhetischen Gelüste, sondern er drückt in ihnen den fertigen Inhalt des Volksbewußtseins aus, wie er aus den Händen der Inquisition hervorgegangen war. Unsere Romantiker dagegen verherrlichten den Katholicismus, das Ritterthum u. s. w. nicht als Vertreter ihres Volkes, auch nicht als den Ausdruck ihrer eigenen Ueberzeugung (spätere Consequenzen dürfen uns darin nicht irre führen), sondern weil sie zum Behuf der höhern Kunst dergleichen Fictionen für nöthig hielten. Diese Stimmung ist der Gipfel der Romantik.

Der Spiritualismus hatte bei den romanischen Völkern im 16. und 17. Jahrhundert über die weltliche Gesinnung und die Frivolität den Sieg davongetragen, aber die letztere war nur gebunden, nicht vernichtet. In Italien brach die alte Frivolität sehr bald wieder aus, wenn sie auch diesmal schicklicher Weise die Maske der Heuchelei aufstecken mußte, und in Frankreich zeigten die Encyklopädisten, daß bei einem gesunden Volk jede Abstraction ihren Gegensatz hervorruft. Auch das hat die deutsche Romantik nachgeahmt. Um die Genoveva zu verstehen, muß man die Lucinde vergleichen. Frivolität und Schwärmerei, bald neben einander, bald in einander übergehend, das sind die bleibenden Kennzeichen der Romantik. Es war charakteristisch, daß das erste Werk, welches als Canon der romantischen Poesie empfohlen wurde, der humoristische Roman des Cervantes war.

Don Quixote war dem deutschen Publicum nicht unbekannt, er wurde aber einseitig aufgefaßt, als eine Satire gegen die ritterliche Poesie. Nun trat 1799 Ludwig Tieck mit einer Uebersetzung hervor, die den Spanier nicht leichtsinnig modernisirte, sondern seine romantische Farbe und Stimmung getreu wiedergab. A. W. Schlegel benutzte diese Gelegenheit, seine Theorie durch ein glänzendes Beispiel zu rechtfertigen.

Die Dichtung des Cervantes, sagt er (Literaturzeitung 1799), ist etwas mehr als eine geistreich gedachte, keck gezeichnete, frisch und kräftig colorirte Bambocciade: sie ist zugleich ein vollendetes Meisterstück der höhern romantischen Kunst. Alles beruht auf dem großen Gegensatz zwischen parodischen und romantischen Massen, der immer unaussprechlich reizend und harmonisch ist, zuweilen aber ins Erhabene übergeht. Indem der Dichter die abgeschmackte Romanwelt der Ritterbücher zerstört, erschafft er auf dem Boden seines Zeitalters und einheimischer Sitten eine neue romantische Sphäre; er zeigt, wie man einmal über das gewöhnliche Leben hinausgehen darf.... Der Roman besteht aus Begebenheiten, die zwar aus einem gemeinschaftlichen Grunde herfließen, deren Folge aber, nach dem blosen Begriff betrachtet, zufällig ist, die jede ihre Verwickelung und Auflösung für sich haben und zu nichts weiter führen. Im ächten Roman ist entweder Alles Episode oder gar nichts, und es kommt blos darauf an, daß die Reihe der Erscheinungen in ihrem gaukelnden Wechsel harmonisch sei, die Phantasie festhalte und nie bis zum Ende die Bezauberung sich auflösen lasse.

Man muß diese Auffassung des Don Quixote, in der A. W. Schlegel und Tieck vollständig übereinstimmten, festhalten, um den Gegensatz der eigentlichen Schule gegen die spätern Ausartungen zu verstehen. Schlegel und Tieck gingen vom Standpunkte der Bildung aus, in welchem der Gegensatz zwischen hohler Ueberspannung und platter Alltäglichkeit als ein komischer erschien, mit einem doppelten Genuß des Lächerlichen; später stellte man sich einfach auf Seiten der Ueberspannung; man nahm die Ritterbücher und den Ritter von der traurigen Gestalt gegen den Dichter selbst in Schutz, man feierte diesen als den Märtyrer der Idee unter den Händen der rohen Wirklichkeit, man machte aus dem romantischen Spiel einen bittern Ernst, man zäumte sich selber seine Rosinante und setzte sich das Barbierbecken aufs Haupt. Daß gegen diese Richtung der Werner, Fouqué u. s. w., die zum Theil schon durch Fr. Schlegel angebahnt war, von Tieck und A. W. Schlegel nicht lebhafter zu Felde gezogen wurde, war auch ein Zeichen dafür, daß sie sich zu schicken wußten.

In der Verarbeitung der romanischen Dichtungen fand Schlegel bald einen hülfreichen Mitarbeiter und Nebenbuhler in Gries. — Dietrich Gries war 1775 in Hamburg geboren und von seiner Familie ursprünglich zum Kaufmannsstande bestimmt, doch konnte er bei seinem lebhaften Bildungstrieb die Einseitigkeit des Geschäftslebens auf die Länge nicht ertragen, und er veranlaßte seinen Vater, ihn October 1795 nach Jena zu schicken, wo er durch Rist und Herbart in die Gesellschaft freier Männer eingeführt wurde, deren philosophische Beschäftigungen er ohne erheblichen Beruf theilte. Als guter Clavierspieler und mit einer ungewöhnlichen musikalischen Bildung ausgestattet, wurde er in die geselligen Kreise der Stadt leicht eingeführt, namentlich bei Woltmann und Mereau, dessen

geistreiche Gemahlin Sophie sich später von ihrem Mann scheiden ließ und sich mit Clemens Brentano verheirathete. Die Notabilitäten von Jena und Weimar, Fichte, Herder, Wieland rc., schenkten dem gutmüthigen und strebsamen jungen Mann ihr Wohlwollen, der hauptsächliche Anziehungspunkt aber wurde für ihn Caroline Schlegel, die sich 1797 mit ihrem Mann in Jena festsetzte, und deren unwiderstehliche Anziehungskraft von allen jungen Männern jener Zeit mit Begeisterung verherrlicht wird. Mit A. W. Schlegel, Caroline, und ihrer lieblichen Tochter Auguste Böhmer begab sich Gries im Frühjahr 1798 nach Dresden, wo nun durch den Hinzutritt von Novalis und Schelling (August 1798) eine neue romantische Colonie gegründet wurde, die zum Winter wieder nach Jena zurückkehrte.

Der Form nach hatte er bisher Jurisprudenz studirt, aber ohne alles Interesse. Schon in Dresden hatte er, angeregt von Schlegel, angefangen, den Tasso zu übersetzen. Sein Vater verlangte nun endlich von ihm eine ernsthafte Lebensbeschäftigung: er mußte (Ostern 1799) nach Göttingen gehen und dort eifriger, als bisher, den juristischen Studien obliegen. Es kam in der That bis zum Doctorexamen, die Hauptsache aber war die Vollendung des Tasso, den er schon im März 1800 seinen Jenaer Freunden (wozu außer Schelling noch Tieck, Fr. Schlegel und Dorothee Veit gekommen waren) vorlesen konnte, und der 1800 — 1802 in 4 Bänden erschien. Das Werk machte ein außerordentliches Glück, in nicht langer Zeit erschienen vier Auflagen, jede derselben von Gries sehr sorgfältig verbessert. Dieser Erfolg bestimmte Gries, bei seiner Thätigkeit zu bleiben; an die juristische Laufbahn dachte er nicht mehr*), er war mit dem Tasso noch nicht fertig, als er schon den Ariost begann. — Gegen seinen ersten Dichter, wie gegen seinen ersten Uebersetzungsversuch war er später ungerecht. Die Ehrlichkeit Tasso's in seinen Sympathien und seine regelmäßige Form mußten den Romantikern bei ihrer Vorliebe für die Ironie und die Willkür des Dichters anstößig sein. — Desto willkommener war bei dieser Stimmung die Bekanntschaft des Ariost. Bereits im Athenäum hatte Schlegel die Uebersetzung des einen Gesanges versucht; er gab es dann

*) Vivre c'est le chef-d'oeuvre de la vie! schreibt er Februar 1805 an seinen Bruder, indem er alle Bedenken über die Unsicherheit seiner Lebensstellung zurückweist. — Später mochte ihm wohl manchmal ein Brief seines Freundes Herbart (Juli 1802) schwer auf die Seele fallen: „Könntest Du in Jena wirklich froh werden, so würde wohl Niemand etwas dagegen einwenden, wenn Du wie bisher immer fortfährst, uns der goldnen Aepfel aus den hesperischen Gärten einen nach dem andern herzulangen. Aber noch sah ich Niemand von der Fülle des Lebens wahrhaft befriedigt, der außer unmittelbarer Thätigkeit für und unter bestimmten Menschen lebte.“ —

auf, und Gries vollendete 1803—1810 das schwierige Werk. Die Anzeige A. W. Schlegel's von dieser Uebersetzung (Heidelberger Jahrbücher 1810) lehnt sich energisch gegen die Uebertreibungen Heinse's, Schiller's und Humboldt's auf. Schiller hatte den Ariost als sentimentalen Dichter dem Homer entgegengestellt; Schlegel fordert den Leser auf, Ariost's Klage über den Verfall des Ritterthums mit Burke's Briefen über die französische Revolution zu vergleichen: man werde finden, daß von den Beiden nicht der phantastische Romanzist, sondern der politische Redner der wahrhaft von Ideen begeisterte Dichter sei. Humboldt hatte behauptet, es sei kaum möglich, eine größere Aehnlichkeit zwischen zwei Dichtern aufzufinden, als zwischen Homer und Ariost. „Was ist dem Geiste Homer's fremder," fragt Schlegel, „als der Scherz, womit Ariost seine geflissenen Uebertreibungen sogleich wieder vernichtet? Homer's Dichtung ist bescheiden entfaltende Beseelung einer heilig geachteten Sage; die des Ariost steigert durch selbstbewußte Willkür, was sie als schon willkürlich ersonnen betrachtet." Ja, Schlegel geht so weit, die Einbildungskraft nicht als die hervorstechendste Eigenschaft Ariost's zu bezeichnen. „Gewöhnlich glaubt man, diese Fähigkeit werde durch Erdichtung des Außerordentlichen, Wunderbaren, vom gewöhnlichen Naturlauf Abweichenden hinlänglich bewährt; allein dergleichen läßt sich gar wohl mit dem Verstande aus dem Vorrath der Beobachtungen zusammensetzen." Er vergleicht zum Schluß den Ariost mit einem mehr gelehrten als gefühlvollen Virtuosen, der in einer glücklichen Eingebung auf seinem Lieblingsinstrumente phantasirt.

> Er setzt durch seine gewagten Gänge in Erstaunen; er verstrickt sich geflissentlich in Labyrinthe von Tönen und überrascht in jedem Augenblick die Hörer, und überbietet sich selbst durch den unerschöpflichen Reichthum von Auflösungen, welche neue Verwickelungen herbeiführen, und die ihm seine zur Fertigkeit gewordene Wissenschaft des Contrapunktes wie von selbst an die Hand giebt. Allein so sehr er sich auch bemüht, am Schlusse das bisher Zerstreuete und Zerstreuende zu sammeln, so gelingt es ihm doch nicht, einen bleibenden Haupteindruck im Gemüth zurückzulassen, und hierin sind ihm die einfachen, ungelehrten, aber originalen Volksmelodien, die man zu hören niemals müde wird, überlegen. Gegen zwei unserer Poesie nicht fremde Uebel, süßliche Empfindelei und träumerische Verschwommenheit, wird sein Beispiel immer ein gutes Gegenmittel sein, so wie man einer Malerschule, die sich durch Nachahmung des Guido Reni und Albano verweichlicht hätte, das Studium des Giulio Romano empfehlen müßte.

Auf eine ähnliche Weise sprach sich später Fr. Schlegel aus. Bei dem schillernden Wesen der Romantik war es auch sehr begreiflich, daß sie bald die eine, bald die andere Seite ausschließlich hervorhoben. Kam es ihnen darauf an, gegen das rohe stoffliche Interesse das Princip der Bil-

dung hervorzuheben, so war ihnen ein Dichter wie Ariost ganz recht, und sie sahen auf Tasso mit Geringschätzung herab; wollten sie dagegen ihrem ungläubigen Zeitalter den mittelalterlichen Enthusiasmus empfehlen, so mußte ihnen Tasso seine Bilder und Empfindungen leihen. Im Drama fanden sie bei den Spaniern nach beiden Seiten hin reichliche Ausbeute. Im Epos mußten sie leider bei den Italienern bleiben, da die Trockenheit der spanischen Rittergedichte gar zu augenscheinlich war. Die Ergänzung bot ihnen hier ein verwandtes Volk.

In seinen Vorlesungen über die Geschichte der neuern Literatur giebt Friedrich Schlegel in der Reihe der epischen Dichter, welche im 16. Jahrhundert bei den romanischen Völkern die Kunst Virgil's und Ovid's wiederherzustellen suchten, dem Dichter der Lusiaden die erste Stelle. Es würde nicht statthaft sein, bei jedem Urtheil dieses wunderlichen Buchs auf die Gründe zurückzugehen, weil Laune und Willkür ein sehr breites Spiel darin treiben. Für den gegenwärtigen Fall aber läßt sich eine solche Entscheidung wohl begreifen. Friedrich Schlegel hatte die Sünden seiner Jugend und, was die Poesie betrifft, das phantastisch-ironische Spiel mit einer inhaltlosen Mährchenwelt abgeschworen; er wollte überall in der Poesie einen nationalen, historischen Inhalt, womöglich mit christlichen Anschauungen und mit eigenen Erlebnissen des Dichters gefärbt. Hier steht nun Camoëns gegen die übrigen Dichter seiner Zeit im großen Vortheil. Die portugiesische Sprache ist arm, sie hat nur einen classischen Dichter; ein Zweifel kann also nicht stattfinden. Er gehörte der kurzen, aber inhaltschweren Zeit an, in welcher der Name der Portugiesen durch kühne Abenteuer über den ganzen Erdball getragen wurde, wo das Volk ein stolzes Selbstgefühl und einen weiten Horizont für seine poetischen Anschauungen gewann; einer Zeit, wo die Volkssprache soweit entwickelt war, um einem dichterischen Genius die höchste Vollendung möglich zu machen, wo durch die Bekanntschaft mit den Dichtern des Alterthums der Sinn für die poetischen Formen sich erweitert und erhöht hatte und wo doch der geschichtlich-religiöse Inhalt der Nation groß genug war, um in der Nachbildung des Fremden nicht ganz unterzugehen. Dazu kamen noch die persönlichen Schicksale des Dichters. Der Stolz und die Freude seiner Nation, nicht nur der Berichterstatter, sondern auch der Theilnehmer und Zeuge ihrer kriegerischen Thaten in Indien, hatte er zugleich mit bittern Schicksalen zu kämpfen gehabt und nahm als Mensch um so mehr das Mitgefühl der Nachwelt in Anspruch, da er für sie das einzige Zeugniß der schnell vergangenen portugiesischen Größe war. In seinem Gedicht ist Alles zusammengedrängt, was den Namen Portugals unsterblich macht. Nicht nur die Großthaten des Volks in Asien, sondern seine ganze frühere Geschichte mit

ihren vielfachen rührenden und tragischen Episoden hat darin Platz gefunden. *)

Den Gegenstand der Lusiaden (Söhne des Lusus, Portugiesen) macht bekanntlich der Zug des Vasco da Gama nach Indien aus. Nun waren zwar unter allen Seefahrten vom Ende des 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts die portugiesischen diejenigen, in welchen der speculative Handelsgeist am wenigsten eine religiöse Färbung angenommen hat, doch ganz fehlte sie keineswegs, und die Conflicte mit den Muhamedanern, die man in Spanien und Nordafrika so tapfer bekämpft hatte, und die man an der Südostküste Afrika's wie in Indien wiederfand, mußten den religiösen Gegensatz wieder hervorrufen. Im Grunde kam es den Portugiesen auf die Schätze Indiens an, aber der Kampf gegen die Muhamedaner gab ihnen in den eigenen Augen das Ansehen von Glaubensstreitern. Es kam noch dazu, daß die beiden Menschenalter, die zwischen der Entdeckung des Seeweges nach Indien und der Verherrlichung derselben durch das Gedicht verflossen waren, in dieser Beziehung eine große Aenderung hervorgebracht hatten. Die Glaubenstrennung war erfolgt und der Katholicismus hatte alle seine Kräfte zusammengerafft, um dem furchtbaren Feinde zu widerstehen; er war in sich gegangen, hatte seine heidnische Umkleidung von sich geworfen, die weltliche Frivolität, mit der er früher seine religiösen Ceremonien ausgeübt, schwer abgebüßt, und bestrebte sich nun, diese innere Wiedergeburt zur Wiedereroberung des Verlorenen zu benutzen. Die Jesuiten und die übrigen Orden, welche aus der Wiedergeburt der katholischen Kirche hervorgegangen waren, herrschten in Portugal wie in Spanien. Der junge König Sebastian, dem das Gedicht gewidmet ist, war ihr Zögling, und der Fanatismus und die Bigoterie waren im Begriff, sich des gesammten Volks zu bemächtigen. — Diese Stimmung der Zeit konnte ihren Einfluß auf den Dichter nicht verfehlen: das Kreuz in Indien aufzupflanzen und den Glauben an die heilige Dreifaltigkeit über die Welt zu führen, wird mehrmals als Zweck des Zuges hervorgehoben. — Nun muß es wohl jeden unbefangenen Leser außer Fassung setzen, daß dieses christlich fromme Unternehmen sich keiner geringern Protection erfreut, als — der Göttin Venus und ihres Liebhabers Mars, und daß unter allen böswilligen Muhamedanern, die einen Haß gegen das Kreuz hegen, keiner so lebhaft gegen die Christen intriguirt, als der Gott Bacchus, den es wurmt, daß seine indischen Heldenthaten durch dies Volk von Empor-

*) Die erste deutsche Uebersetzung aus dem romantischen Zeitalter (1807) war von Fr. A. Kuhn (geb. 1774 zu Dresden, in Jena eifriger Zuhörer und Anhänger von Fichte und Schelling). Es folgte Donner 1833; Booch-Arkossi 1854; aus dem letzten sind unsere Citate.

kömmlingen verdunkelt werden sollten. Um von diesem Chaos einen Begriff zu geben, führen wir ein Gebet an, welches Vasco da Gama an den Himmel richtet, als er eben wunderbar einer großen Gefahr entgangen ist:

O möcht' auch ferner noch Erbarmung rühren
Dich, hohe Macht, des armen Schiffsvolks wegen,
Das einzig deine Güte konnte führen
Aus dem Verderben, dem es sonst erlegen
Durch jener Heiden Haß; laß nicht verlieren
Den rechten Pfad uns; bring' mit deinem Segen
Zum wahren Hafen uns, zu jenem Lande,
Wohin man uns zu deinem Ruhme sandte!

Und diese frommen Worte hört — — —

Wer könnte wohl etwa diese frommen Worte hören? Vielleicht die Jungfrau Maria, die Himmelskönigin, oder St. Dionysius, der Schutzpatron Portugals, oder irgend einer von den männlichen oder weiblichen Heiligen, die auf Schifffahrt, Krieg und Eroberung Einfluß haben konnten. Aber nein!

Und diese frommen Worte hört Cythere,
Die schöne Göttin, — tief gerührt verschwinden
Sieht sie der Kreis der Nymphen, die im Meere
Voll Sehnsucht harren, daß sie Ruhe finden.
Die Göttin aber dringt, die ewig hehre,
Schon hin, wo Lichtmeer sich und Strahl verbinden,
Durcheilt die dritte Sphäre, nach dem Sitze
Im sechsten Himmel, zu dem Herrn der Blitze.

Und schon, wer unterwegs sie mochte schauen,
Bewundert ihre Haltung und Geberde;
Und so entzückt die herrlichste der Frauen
Die Sterne, Lüfte, Himmel, Meer und Erde:
Und durch die Augen ihres Sohns, die blauen,
Sie manches kalte Herz in Gluth verkehrte:
Den Eispol selbst gelang ihr's zu entzünden,
Die kältste Flur muß ihr Gesetz verkünden.

Und nun noch mehr in Liebe zu umstricken
Den Göttervater, der sie stets verehrte,
Will sie durch jene Schönheit ihn entzücken,
In der sie Paris sah auf Ida's Erde.
Aktäon, würd' er sie jetzt hier erblicken
Statt Artemis, die zornig ihn verkehrte
Zum Hirsch, weil er sie zu belauschen wagte: —
Wohl nimmer ihn zum Tod die Meute jagte.

Die krausen goldnen Locken leicht umgeben
Den Hals, der weiß wie Schnee und Hauch der Rose,
Im Gehn sieht man die Schwanenbrust sich heben,
Bewegt durch Amors unsichtbar Gekose;
Den zarten Leib durchzuckt ein wonnig Beben,
Denn süßer Liebe Frucht ruht hier im Schooße;
Und um die üpp'gen Hüften gaukelnd ranken
Gleich Epheu sich berauschende Gedanken. u. s. w.

Eine tollere Blasphemie hätte doch der frivolste Spötter nicht erfinden können! das Kreuz von Venus protegirt, und zwar von der Venus, wie sie uns hier geschildert wird, von der holdseligen, verführerischen Göttin der sinnlichen Lust, welche unsere christlichen Vorfahren ganz mit Recht in den Hörselberg verbannten, wo sie uns Heine so bezaubernd geschildert hat — und das alles in einem Gedicht, welches zur Verherrlichung des Glaubens unter dem Volk der Lusitanier geschrieben war! Das ist eine so unerhörte Ironie, daß einem Protestanten dabei der Kopf wirbelt. Daß man in jener Zeit kein Arg daran nahm, ist einfach daraus zu erklären, daß der dermalige Katholicismus in seinen sinnlichen Formen dem Heidenthum ziemlich verwandt war; aber daß unsere deutschen Romantiker diese Vermischung heidnischer und christlicher Mythologie gegen Voltaire in Schutz nahmen, ist wohl das schlagendste Zeugniß dafür, wie es mit ihrer Religiosität überhaupt beschaffen war. — Wenn wir näher zusehen, so entzündet sich bei Camoëns die Gluth der Poesie und der Liebe nicht an den christlichen Ideen, die er geschäftsmäßig abmacht, nicht an den Heldenthaten seines Volks, die er sehr schablonenhaft und unhistorisch erzählt, sondern an den lebensvollen mythologischen Gebilden, die ihm aus den Werken der alten Dichter so zauberisch entgegenlachten. Selbst die rührende Episode von Ines de Castro wird durch eine wunderbar anmuthige Strophe auf den Gott Amor eingeleitet. — Das Zeitalter war ein Zeitalter der Widersprüche; der äußere Drang der Umstände trieb es in den katholischen Fanatismus hinein, aber sein Herz weilte in den lichten Höhen des Olymp bei den freundlichen Göttergestalten, mit denen die Phantasie ein ebenso freies Spiel treiben konnte, wie mit den Undinen und Nixen der eigenen Volkssage. Wenn Camoëns nur die geringste Gelegenheit hat, das Volk der Tritonen, der sturmerregenden Giganten, das holdselige Gefolge der Venus zu schildern, so sieht man ihm das plötzlich eintretende Behagen an; seine Phantasie erweitert und erwärmt sich, und während er früher nur skizzirt hat, findet er jetzt die glühendsten, in dem buntesten Glanz schillernden Farben. Und dieser Dualismus, diese absolute Trennung der sinnlichen Lust und des heimlich begehrenden Herzens von den finstern Schreckgestalten des Glaubens ist es, was wir als das Charakte-

ristische der romantischen Poesie bezeichnen können. — Camoëns war nicht ein nationaler Dichter im höhern Sinne. Zwar war er von dem Selbstgefühl und dem Ruhm der Nation, die er verherrlichen wollte, tief durchdrungen, aber weder sein Inhalt noch seine Formen gingen aus dem Bewußtsein der Nation hervor. Virgil ist sein Vorbild, nicht blos in einzelnen Wendungen, sondern in Composition und Haltung des Ganzen, und seine Phantasie lebt nicht in den christlich romantischen Erinnerungen des Volks, sondern in der Götterwelt Griechenlands. Wenn wir seit den Fortschritten unserer kritischen Wissenschaft, die uns über die Entstehung des Epos den wahren Aufschluß gegeben hat, daß es vom Volk gedichtet, vom Dichter nur redigirt wird, auf das romantische Kunstepos des 16. Jahrhunderts überhaupt nicht mehr den hohen Werth legen, so ist doch darin immer noch ein sehr wesentlicher Unterschied. Denn Pulci, Ariost, Bojardo, Tasso u. s. w. verwendeten den fremden Stoff in ihr freies Eigenthum, das als individuell lebendig wieder eine nationale Färbung annahm; bei Camoëns dagegen liegen sichtbar zwei Welten im Streit mit einander, die nichts Uebereinstimmendes haben und daher eine harmonische ideale Haltung des Gedichts nicht zulassen.

Wenn man nun von dem Dichterkreise, welcher beim Untergang des Mittelalters halb gläubig, halb ironisch den ganzen Inhalt des Ritterthums und der Kirche nach einmal zusammenzufassen suchte, sich tiefer ins Mittelalter zurückbegab, so mußte riesengroß über alle seine Nebenbuhler die Gestalt des Florentiners hervortreten, der in einem Gedicht den Himmel, die Erde und die Hölle zu umfassen strebte. Ueber den Dichter der Göttlichen Komödie hinauszugehen und die aus dem Volk hervorgegangene Heldenpoesie der Germanen ans Licht zu bringen, lag damals noch nicht im Interesse der Schule, für welche Bildung und Kunst noch die höchsten Begriffe waren. Das rohe Material hatte damals noch keinen Werth für sie. Der einzige Dichter, den man in seiner Tendenz allenfalls neben Dante stellen könnte, Wolfram von Eschenbach, erwartete noch die Hand der gelehrten Kritik. Für Dante hat A. W. Schlegel schon von der frühesten Zeit an eine große Verehrung gehegt. Er begann seine Erklärungen und seine fragmentarischen Uebersetzungen dieses Dichters in Bürger's „Akademie“ 1791, setzte sie dann in den „Horen“ fort, und diese Arbeiten nehmen in dem dritten Band seiner gesammelten Schriften einen ganz stattlichen Umfang ein. Noch später (1810) hob er die Seherphantasie dieses Dichters hervor: „die innere Anschauungskraft dessen, was nicht dem Grade oder der Zusammensetzung, sondern der Art nach alle äußere Wirklichkeit übersteigt; ein lichtvolles Träumen in der stillen Nacht des innern Sinnes, bei dem Künstler mit der Gabe verbunden, die geheimnißvollen, nie von der Seele, ihrer Geburtsstätte, ganz abzulösenden

Bilder durch eine ebenso zauberische Darstellung mitzutheilen.“ — Allein die warme und aufrichtige Verehrung, die er für ihn empfand, äußerte sich mehr in allgemeinen Declamationen, als in einem kritischen Eingehen auf die Sache. Seine Schrift über die Göttliche Komödie ist Dilettantenarbeit. Die übrigen Genossen der Schule stimmten lebhaft in diese Declamationen mit ein, und so kam es denn, daß der Name Dante's wie eine dunkle, geheimnißvolle Sage durch das Volk ging, daß man sich aber mit dieser scheuen Verehrung begnügte und keinen Versuch machte, in den Dichter einzudringen. Zunächst liegt uns bei dem großen italienischen Dichter der Inhalt zu fern. In die Hölle finden wir uns am ersten, weil hier die historischen Beziehungen am deutlichsten sind, und weil die Verdammten von verständlichen irdischen Leidenschaften gepeinigt werden. Dagegen können wir bei den scholastischen Speculationen des Fegefeuers und des Himmels nichts Bestimmtes empfinden oder denken. Diese Art des mystischen Christenthums ist Gott sei Dank vollkommen begraben; weder in Liebe noch in Furcht haben wir eine Beziehung zu ihm. Aber auch die Kunstform hat etwas Seltsames und Befremdendes. Mit einem Materialismus und einer Detailmalerei, die zuweilen unser ästhetisches Gefühl empfindlich verletzt, zeichnet uns der Dichter ein Reich des Traums und der Einbildung in einer Folgerichtigkeit und einem Zusammenhang, den wir bewundern, den wir aber doch für verschwendet halten müssen. Wer sich mit literarhistorischen Perspectiven in diesen Dichter versenkt, wird unendlich reiche Schätze finden; aber ihn zu den classischen Dichtern zu rechnen, ist eine Thorheit, denn classisch ist nur, was für alle Weltalter innerliche Wahrheit hat. Die Sonne Homer's, wie Schiller ganz richtig bemerkt, leuchtet auch uns; aber das überirdische Licht Dante's ist ausgegangen, wir können bei seinem Schein die Gegenstände nicht mehr unterscheiden.

Bei dem Versuch, den Dante zu übersetzen, hatte Schlegel sich seine spätere Technik noch nicht angeeignet. Er ließ bei den Terzinen die Hälfte der Reime aus. So konnte man ihn denn bald überholen, und die Uebersetzung von Kannegießer*) (1809—1821; später folgten auch

*) K. Fr. Kannegießer, geb. in der Mark 1781, studirte in Halle bis 1805, seit 1807 Lehrer in Berlin, 1822 Gymnasialdirector in Breslau. Von seinen Uebersetzungen führen wir noch an: Beaumont und Fletcher (1808); er hat es auch nicht an Theaterstücken und Gedichten, Sonetten u. s. w. fehlen lassen: seine Beziehungen deutet das Drama „Iphigenie in Delphi“ (1845) und das Epos „Nausikaa“ (1846) an. — In diesen Arbeiten folgte Adolf Streckfuß, geb. 1779 in Sachsen, 1803—1806 in Wien, 1819 bis an seinen Tod 1844 Geh. Rath in Berlin. Seine Uebersetzungen: Ariost 1818—20; Tasso 1822; Dante 1824—1826.

Dante's lyrische Gedichte, 1827) giebt die Formen des Originals in einer fließenden Sprache genau wieder. Daß diese Uebersetzung bis zum Jahre 1843 vier Auflagen erlebt hat, ist zwar nicht gerade ein Zeichen für ihre Popularität, aber doch für das große Ansehen, welches das Urtheil der Romantiker im Publicum genoß. Auch in der Erklärung des Dichters ist die deutsche Gelehrsamkeit seit der Zeit viel weiter gekommen.

Wo die größern Kunstformen nicht ausreichten, um den Neigungen und Grillen der Schule einen hinreichenden Spielraum zu geben, wandte man sich an die Lyrik, und da man hier eine freiere Auswahl hatte, so wurde vorzugsweise das romanische Kirchenlied benutzt, die Verherrlichung der Jungfrau Maria und was damit zusammenhängt.

In den Blumensträußen italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie (1803) ist A. W. Schlegel, was die Technik betrifft, noch bewundernswürdiger, als in der Uebersetzung des Shakspeare: er hat den Ton gefunden, der uns den Geist jener Sprachen versinnlicht und sich doch dem Gesetz der deutschen Sprache gefällig anschmiegt. Aber wie glänzend auch das Zeugniß ist, das diese Nachbildungen romanischer Formen für die Bildung der deutschen Sprache ablegen, so haben sie doch auf die nationale Entwickelung unserer Dichtkunst sehr schädlich eingewirkt. Denn sie veranlaßten jenen schmachtenden, farblosen verschwimmenden Ton, jene Wortspielerei ohne gemüthlichen Inhalt und jene Physiognomielosigkeit der Sprache, die im Anfang den Rohheiten der Naturdichter gegenüber den Gebildeten blendet und bezaubert, die aber alle Kraft und Sinnlichkeit untergräbt. Es ist schon zwischen Schlegel und seinen nächsten Nachfolgern ein großer Abstand, es artet bald in die Fabrikarbeit trockenster Reimerei aus. Die Einführung der südlichen Formen hat uns verleitet, die allergemeinste Prosa für Poesie anzusehen, wenn sie in anspruchsvollen Ausdrücken auftrat, blos weil der fremdartige Anstrich das Poetische ersetzte. — Daß übrigens die Freude an der Farbe nicht ganz unbefangen ist, daß sich die Sympathien auch auf den Stoff bezogen, zeigt die bekannte Zueignung, in welcher Schlegel seinem Volk die Rückkehr zum Mittelalter nicht blos in Beziehung auf die poetische Gesinnung empfiehlt.

Eins war Europa in den großen Zeiten,
Ein Vaterland, des Boden hehr entsprossen,
Was Edle kann in Tod und Leben leiten;
Ein Ritterthum schuf Kämpfer zu Genossen,
Für Einen Glauben wollten Alle streiten,
Die Herzen waren Einer Lieb' erschlossen,
Da war auch Eine Poesie erklungen,
In Einem Sinn, nur in verschiednen Zungen.

Nun ist der Vorzeit hohe Kraft zerronnen,
Man wagt es, sie der Barbarei zu zeihen.
Sie haben enge Weisheit sich ersonnen,
Was Ohnmacht nicht begreift, sind Träumereien.
Doch mit unheiligem Gemüth begonnen,
Will nichts, was göttlich ist von Art, gedeihen.
Ach diese Zeit hat Glauben nicht, noch Liebe:
Wo wäre denn die Hoffnung, die ihr bliebe?

Diese ziemlich deutlichen Ermahnungen mußten das deutsche Volk darauf aufmerksam machen, daß die licentia poetica doch ihre Bedenken hatte. Wenn Schiller und Goethe die Rückkehr zum griechischen Heidenthum predigten, so konnte man sich das insofern gefallen lassen, als alle praktische Bedeutung fern lag. Aber diese Empfehlung des Katholicismus durfte man nicht so unbefangen hinnehmen, denn sie erfolgte in einer Zeit, wo die katholische Kirche wieder als ecclesia militans auftrat und wo bereits einzelne Berühmtheiten, die vor zu großem Geist den Verstand verloren hatten, sich in dies Asyl flüchteten. Jener Grundsatz, daß der Dichter das Recht habe, auszusprechen, was ihm gefällt, ist nur bei uns Deutschen aufgestellt worden, und eine bittere Erfahrung hat uns gelehrt, was für Folgerungen ein solcher Grundsatz nach sich zieht. Am deutlichsten wurde das, als die Romantiker, namentlich A. W. Schlegel und Gries, sich zu Calderon wandten.

Man hat in Deutschland getadelt, daß Schlegel seine Uebersetzung des Calderon mit einem Stück eröffnet habe, worin sich der Katholicismus in seiner ganzen Stärke ausspricht. Mit Unrecht, däucht mir, denn warum sollte man sich nicht ebensogut in diese Mythologie als in die griechische versetzen können? Sie ist gewiß consequenter als jene, und hat man sich einmal in diese Welt hineingesetzt, so wird man durch nichts weiter gestört. —*) (Gries an seinen Bruder.)

---

*) Aus dem Nachlaß von Gries ist seine Biographie herausgegeben, ein höchst anziehendes und lehrreiches Buch, einen so trüben Eindruck es auch macht. Gries war gewissermaßen das Petrefact der Jenenser Bildung. Es wurde einsam in dem kleinen Ort, der nun von allen seinen Berühmtheiten verlassen war. Er machte von Zeit zu Zeit eine Reise zu seinen entfernten Freunden, in den politischen Unruhen flüchtete er 1806 auf zwei Jahre nach Heidelberg, aber immer kehrte er wieder zu der verkümmerten Stätte zurück, wo ihn die Atmosphäre der alten goldenen Zeit umwehte. Ganz verschollen starb er 1842, nachdem in der Poesie wie im Leben jene realistische Richtung eingetreten war, in welcher die alten romantischen Ideale nicht gedeihen konnten. Der Ruhm eines ehrlichen, frommen und folgerichtigen Strebens kommt ihm unter den Schülern der Romantik am meisten zu.

Die Anpreisung Calderon's war um so bedenklicher, da bei ihm die Wirkung augenscheinlich und unmittelbar ist. Sein außerordentliches dramatisches Talent wird jeden Leser ergreifen, welcher Bildungsstufe er auch angehören mag; aber dieser ästhetische Eindruck geht mit dem sittlichen nicht Hand in Hand. Jedem unbefangenen deutschen Protestanten, ja jedem unbefangenen deutschen Katholiken müssen die Motive, die Calderon seinen Helden unterlegt, seine sittlichen Grundsätze und seine Ideale absurd und abscheulich erscheinen. Nun ist man so weit gekommen, sich nicht blos in eine stoffliche Begeisterung für ihn hineinzuschwindeln, sondern auch in seinem Sinn zu dichten. Es hat sich dadurch eine Lügenhaftigkeit in unser Theater eingeführt, von der keine andere Nation einen Begriff hat. Der Charakter der protestantischen wie der germanischen Literatur ist sittliche Autonomie, Herleitung der Schuld und des Schicksals aus dem Innern der Menschen; der Charakter der romanischen Dichter dagegen ist die Unfreiheit. Sie stellen ihrer Poesie keine sittlichen Probleme, sie lassen nur die überlieferten Regeln an einem bestimmten Beispiel zur Geltung kommen. Ihre Tragik wie ihre Schuld liegt lediglich in den äußerlichen Situationen, von einem Kampf im Innern der Seele wissen sie nichts, und darum ist die Leidenschaft, die sie darstellen, nur ein Rausch, das Schicksal ein Traum, die Versöhnung ein Act der Gnade, die Entwickelung ihrer Charaktere eine Reihe von Wundern oder auch ein Rechenexempel. Ihre Figuren sind stereotyp, ihre Ideen geprägte Münzen, ihr Sittengesetz ein sinnloser Katechismus der fixen Idee. Freilich schmeichelt sich diese frostige Welt durch eine bilderreich phantastische Sprache und durch den wunderbaren Duft einer glühenden Atmosphäre, die allen Gestalten einen zauberischen Reiz verleiht, den Sinnen ein, und man sucht um so mehr hinter dieser räthselhaften Mährchenwelt, je trüber und verworrener sie aussieht. Man verwechsle ja nicht den reflectirten jesuitischen Katholicismus des 17. Jahrhunders mit der Kirche des Mittelalters, die uns ebenso angehört, als den heutigen Katholiken. Dante kann die eine Kirche so gut verstehen, als die andere, denn in ihm sind die Gegensätze noch gebunden; aber Calderon war eine Empörung gegen das ausgesprochene Wort, und es war gerade dieses reflectirte religiöse Gefühl, was ihn den Romantikern, die eine ähnliche Reflexion versuchten, so werth machte.

Calderon wurde von sämmtlichen Romantikern in Sonetten und Canzonen auf das eifrigste besungen; sie wetteiferten, in seiner eigenen Bildersprache ihrer Verehrung Worte zu leihen, wenn sie sich auch den Grund dieser Verehrung nicht recht klar machten. Es ist das der Schule auch später nicht gelungen, als sie aus ihrer phantastischen Entwickelungs-

periode in eine ruhigere, reflectirende eintrat. *) So finden sich z. B. in den „dramatischen Vorlesungen" von A. W. Schlegel einige artige ästhetische und literarhistorische Bemerkungen, die übrigens zum Theil nicht neu waren, aber auch nicht einmal der Versuch, irgend eines dieser Stücke von der technischen Seite aufzufassen und seine Vorzüge darzuthun. Aber A. W. Schlegel, der im Grunde der Seele sehr nüchtern und verständig war, fühlte sich hier befangen, er wußte nicht recht, was er sagen sollte. Er begnügte sich damit, in Sonetten u. s. w. dem „göttlichen" Dichter Weihrauch zu streuen, bis ihm 1828 Licht aufging. „Wenn Calderon religiöse Verfolgungen gutheißt, so empört sich jedes menschliche Gefühl. Daß vor anderthalb Jahrhunderten ein wissenschaftlich unterrichteter, gesellschaftlich gebildeter Spanier, wie Calderon war, die Vorurtheile des Pöbels gegen die Protestanten theilen konnte, erinnert an den heutigen Zustand Spaniens, und Eins wird aus dem Andern begreiflicher." (Bd. 8, S. 225.)

Fr. Schlegel kannte diese Bedenken nicht. In seiner „Geschichte der Literatur" steht Calderon hoch über Shakspeare: er ist der ganz göttliche Dichter, von dem nur bemerkt wird, daß er vielleicht zu göttlich, zu wenig menschlich sei. Fr. Schlegel hatte Calderon wahrscheinlich wenig gelesen, sonst würde er bemerkt haben, daß der Dichter neben den Stücken, in denen er die hoffähige Bigotterie verherrlichte, auch andere geschrieben hat, in denen er dieselben Gegenstände mit einer sehr bedenklichen Frivolität behandelt; daß seine Phantasie sich an den heidnischen, mythologischen Stoffen ebenso glänzend entfaltet, als an den kirchlichen, daß sie ebenso gern darin verweilt, ebenso warm für sie empfindet.

Trotz der ausgedehnten Studien, die man auf Calderon verwandt, ist von einer unbefangenen Würdigung desselben noch nirgend die Rede. Die sich überhaupt mit ihm beschäftigten, verlangten für seinen Inhalt wie für seine Form die gleiche Anerkennung, und sahen sich meistens in der Lage, wenigstens bis zu einer gewissen Grenze hin für seinen spanischen Ehrbegriff, für seine katholische Bigoterie, für seine Bildersprache und Versmaße Propaganda zu machen: und das mußte auf der andern Seite die natürliche Reaction hervorrufen, daß man in ihm nichts Anderes sah, als eben diese zunächst hervortretenden Eigenschaften, und daß man auf das ernsthafteste gegen die Einbürgerung eines Dichters protestirte, der allen unsern sittlichen Principien Hohn sprach. Es war das eine sehr ernsthafte und durchaus gerechtfertigte Nothwehr, denn unsere sittlichen Grundsätze waren und sind noch immer durchaus nicht so befestigt, daß

*) Die gründlichsten Studien über Calderon hat Valentin Schmidt angestellt in den „Wiener Jahrbüchern" 1822, Bd. 17 und 18; ferner in der Monographie „die Kirchentrennung von England" 1819.

man den Gegensatz derselben mit einer gewissen Liberalität behandeln könnte, um so weniger, wenn man sieht, wie die Schule, die jene ästhetischen Principien vertritt, mit der kirchlichen und politischen Reaction Hand in Hand geht. Wenigstens wird man bei allem Lob immer die sehr zur Sache gehörige Bemerkung hinzufügen müssen, die Bouterweck in seiner „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit“ (3 Bde., 1804) macht: „Die Vernunft und das moralische Gefühl werden durch den phantastischen Glauben in diesen Schauspielen so mißhandelt, daß man den Nationen Glück wünschen muß, denen ihr besseres Schicksal eine solche Geistesergötzung versagte.“ —

Festgestellt wurde für Deutschland die Bedeutung Calderon's durch die Uebersetzung von A. W. Schlegel (Berlin, Hitzig, 2 Bde. 1803. 1809); sie enthält zwar nur fünf Stücke, aber Schlegel hatte mit großem Geschick die charakteristischen ausgewählt, und so den Weg gebahnt, in dem spätere Uebersetzer weiter fortschreiten konnten. *) Seine Uebersetzung bleibt ein bewundernswürdiges Werk, wenn sie auch nicht gerade das leistet, was eine Uebersetzung leisten soll: nämlich den Eindruck hervorzurufen, den das Original macht. Schlegel ist es zwar gelungen, ohne zu große Gewaltthätigkeit gegen die deutsche Sprache die schwierigen, verwickelten und ganz undeutschen Formen des spanischen Verses getreu wiederzugeben, allein diese Formen machen auf unser Ohr einen ganz andern Eindruck als bei den romanischen Völkern: ihrer melodischen Sprache ist die künstliche Reimverschlingung, die Assonanz u. s. w. geläufig, uns stört sie in der Auffassung des Sinns. Namentlich merkt man das in den komischen Scenen, die in jedes Calderon'sche Stück eingestreut sind, und die bei uns den Eindruck von etwas Erkünsteltem und Erzwungenem machen. Dagegen ist in den eigentlich poetischen Stellen die Sprache sehr schön wiedergegeben und hat nicht blos auf Gries und Malsburg, sondern auch auf Schütz, Werner, Müllner, Grillparzer, Zedlitz u. s. w. einen wenigstens ebenso großen Einfluß ausgeübt als Schiller's Rhetorik. — Die Auswahl der Stücke war für den Zweck sehr geschickt: es galt, dem Publicum zu imponiren, indem man ihm das Allerfremdeste und Unbegreiflichste in einer glänzenden und einschmeichelnden Form darstellte. Die Andacht zum

*) Darunter nennen wir: Gries, 13 Stücke in 7 Bdn. (Berlin, Nicolai 1815—1829); Otto v. d. Malsburg, 12 Stücke in 6 Bdn. (Leipzig, Brockhaus 1819—1825); Adolf Martin, 9 Stücke in 3 Bdn. (Leipzig, Brockhaus 1844). Die beiden Ersten schrieben streng in der Schlegel'schen Schule; Malsburg war ein begeisterter Verehrer des Dichters, und leitete jedes seiner Stücke durch eine bis zum Burlesken begeisterte Vorrede ein, in der wir einzelne brauchbare Notizen finden. — Einen Theil der Frohnleichnamsstücke hat J. von Eichendorff übersetzt. —

Kreuz ist in ihrem religiösen Inhalt die frechste, schamloseste Verhöhnung des Protestantismus, des Gewissens und des gesunden Menschenverstandes; in der Ausführung aber unstreitig das Meisterstück des Dichters: sobald man dies Grauen einmal überwunden hat, konnte an dem Dichter nichts mehr fremd bleiben. Bei den Lustspielen hätte man sich bald veranlaßt gesehen, sowohl gegen die fremdartige Form als gegen die fremdartige Sitte Protest einzulegen, weil die Vergleichung zu nahe lag; ebenso, wenn man zuerst den Versuch mit den bürgerlichen, auf dem Begriff von Recht und Unrecht beruhenden Dramen gemacht hätte. Bei einem religiösen Gegenstand dagegen kam die fremdartige Form dem fremdartigen Inhalt zu Hülfe, und der Eindruck war um so größer, da die Sehnsucht nach Religion damals in Deutschland sehr groß und der religiöse Besitz sehr klein und schwankend war. — Dies stützte auch den Erfolg des Standhaften Prinzen, der 1811 in Weimar aufgeführt wurde. Das Unternehmen war Jahre lang auf das sorgfältigste vorbereitet und erregte große Sensation: Johannes Schulze schrieb ein Programm, in welchem er die Tragödie als das größte Kunstwerk des Christenthums verherrlichte, obgleich das Christliche und Heroische in dieser Tragödie einen verhältnißmäßig sehr kleinen Raum einnimmt, während eine damit gar nicht zusammenhängende Liebesgeschichte und eine stofflose melancholische Stimmung, die zwar romantisch ist, aber nicht christlich, die Kunst des Dichters vorzugsweise beschäftigen. — Diese Ideen der Romantiker wirken noch immer nach. Noch A. von Schack in seiner Geschichte des spanischen Theaters (1845—1846), obgleich er in der Einleitung ganz richtig nachweist, daß Calderon trotz seiner außerordentlichen Kunst den Verfall der spanischen Bühne herbeiführte, weil er die vorhandenen sittlichen Wahnbegriffe künstlich auf die Spitze trieb, ist doch in der Ausführung ganz panegyrisch. Er giebt zu, daß in seinen geistlichen Schauspielen manche starke Dinge vorkommen, allein er meint, daß die Glaubenseinheit Spaniens in einer Zeit, wo in den übrigen Ländern die Religion ganz auseinander gefallen sei, ein Opfer wohl rechtfertige, und daß die Protestanten bei ihren Angriffen gegen den katholischen Dichter doch die Hexenprocesse nicht vergessen sollten. Aber wenn ein protestantischer Dichter im 17. Jahrhundert das Princip des Dämonismus ebenso schamlos verherrlicht hätte, als Calderon das Princip der Werkheiligkeit in der „Andacht zum Kreuz," im „Fegefeuer des heiligen Patrick" u. s. w., so würden wir Protestanten die Ersten sein, ein solches Princip als verrucht zu verdammen. Die Zeit der Hexenprocesse ist ein unheimlicher Theil unserer Geschichte, den die gesammte protestantische Kirche verleugnet: sobald die katholische Kirche die Werkheiligkeit, d. h. die Rechtfertigung der Sünde durch kirchliche Acte, Fasten, Geißeln, Kniebeugungen u. s. w. ebenso entschieden und allgemein ver-

leugnen wird, werden wir im Stande sein, uns ihren Dichtern gegenüber liberal zu verhalten, denn dann werden sie aufhören, uns in unheimlicher Gegenwart zu drohen.

Um den großen Einfluß Calderon's auf unsere Bühne zu würdigen, muß man die Zeit in Anschlag bringen. Nur aus der idealistischen Richtung der Weimarer Schule ist es begreiflich, daß man den Versuch wagen konnte, einen Dichter, dessen religiöse und politische Gesinnungen, dessen sittliche Vorstellungen und dessen Kunstformen dem Charakter des deutschen Volks auf das unerhörteste widersprachen, ganz so, wie er geschrieben hatte, auf die Bühne einzuführen und ihn sogar den deutschen Dichtern als Vorbild hinzustellen. Gleich nach dem Erscheinen der Schlegel'schen Uebersetzung suchte man sie für die Bühne praktisch zu verwerthen. Am eifrigsten zeigten sich T. A. Hoffmann und Holbein auf dem Bamberger Theater, 1810—1812. Hoffmann suchte durch die Pracht der Decorationen, durch kühne Erfindungen in der Mechanik und durch musikalische Begleitung seinen Lieblingsdichter der Masse zu empfehlen. Auf diese Weise gab er die Andacht zum Kreuz und hatte eine kindische Freude, als die katholischen Bamberger sich daran erbauten; ferner den Standhaften Prinzen und die Brücke von Mantible. Aus Schärpe und Blume machte er eine Oper. Fast bei jedem neu übersetzten Stück machte auch irgend eine Bühne den Versuch, es darzustellen; von bleibendem Erfolg sind aber nur einige dieser Stücke gewesen, und wir werden später den unheilvollen Einfluß verfolgen, den sie auf die Entwickelung des deutschen Theaters ausübten.

Das Leben ein Traum (von Gries 1815 übersetzt) hat in Deutschland theils wegen der sehr bunten, lebhaft erregten Handlung, theils wegen seiner seltsamen, aber anziehenden Philosophie auch auf den Bühnen großes Interesse erregt. Gerade wie im Oedipus wird das künftige Schicksal eines Kindes durch ein Orakel vorausgesagt, gerade wie dort rennt der Mensch, indem er demselben entgehen will, blind in sein Verderben. Aber Calderon bringt es nie zu einem tragischen Ausgang. Der Himmel ist mit seinen Wundern stets bei der Hand, um den Conflict auf eine befriedigende Weise zu lösen, die Thaten und Ereignisse der irdischen Schattenwelt sind ein leerer Schein und gewinnen nur insofern eine Bedeutung, als sie in die übernatürliche Symbolik des Himmels aufgenommen werden. Diese sittlich-religiöse Grundidee ist mit einer Lebhaftigkeit und einem Schwung dargestellt, der bei ihrem Nihilismus eigentlich überraschen sollte, und der auf die Einbildungskraft unserer Schicksalsdichter einen großen Eindruck gemacht hat. In der Andacht zum Kreuz begeht der Held und die Heldin eine Reihe unerhörter Greuelthaten, die aber sämmtlich dadurch in einen träumerischen Schein aufgelöst werden, daß sich das göttliche Kreuz

ihrer erbarmt, zu welchem sie immer ein unbedingtes Vertrauen gehabt haben. Auch diese wunderbare Lösung ist ihnen zwar nicht durch ein Orakel, aber durch eine Reihe sinnlicher Symbole prädestinirt. Die Hauptsache des Lebens ist, vor dem Tode die letzte Beichte abzulegen und damit die Vergebung der Sünden und die ewige Seligkeit zu erlangen. Gegen diese gehalten, ist der ganze übrige Inhalt des Lebens gleichgültig. Der Held des Stückes stirbt ohne Beichte und würde daher zu den Verworfenen gehören; aber das Kreuz thut ein Wunder, er wird von den Todten wieder auferweckt, um seine Beichte abzulegen, und geht darauf in den Himmel ein.

Die spanischen Lustspiele — „die Mantel- und Degenstücke", weil sie es nur mit Cavalieren und Fräulein, mit Bedienten und Zofen zu thun haben — sind für die Lectüre nicht geeignet, weil die Intrigue so verwickelt ist, und die Personen so wenig charakteristische Eigenschaften haben, daß man fortwährend die eine mit der andern verwechselt und den Zusammenhang verliert. Ihre theatralische Wirkung ist trotz der musterhaften Technik auf unsern Bühnen gering, wegen der Fremdartigkeit der Sitten und wegen der Form: in Versen verstehen wir sie nicht recht, und in Prosa würden sie den größten Theil ihres Zaubers verlieren. Dagegen sind sie in stofflicher Beziehung sehr vielfältig ausgebeutet; es wird kaum einen Lustspieldichter geben, der nicht das eine oder das andere Motiv von Calderon entlehnt hätte. Nur selten geschieht das mit Glück: denn wenn man die höfischen und adligen Manieren des bigotten und gezierten Madrider Hofes auf bürgerliche Zustände Wiens oder Berlins anwendet, so entsteht daraus in der Regel ein ganz lächerlicher Widerspruch. In der Technik könnten unsere Dichter viel von Calderon lernen, aber hier liegt das Vorbild Scribe's näher, dessen Sitten uns nicht so fremd sind und der uns mit dem spanischen Gongorismus verschont. Die Fehler bei Beiden sind die nämlichen, es kommt ihnen lediglich auf die Handlung an, und sie haben keine großen Gewissensbedenken, aus ihren Personen jeden Augenblick das zu machen, was sie gerade brauchen: ja bei Calderon ist es viel ärger; man könnte aus jedem seiner zweihundert Stücke, den Lustspielen wie den Tragödien und den mythologischen Phantasiebildern, jeden beliebigen Charakter in die Situationen und Voraussetzungen eines andern Stücks versetzen, und der Unterschied würde kaum bemerkt werden, da diese Charaktere kein Leben für sich haben, sondern lediglich nach den Bedürfnissen der Intrigue zugeschnitten sind. In der Technik sind Beide gleich musterhaft, und in der detaillirten Ausmalung der Personen und Zustände übertrifft Scribe seinen Vorgänger bei weitem. In der romantischen Zeit verlangte man freilich auch für das Lustspiel eine phantastische ideale Haltung, d. h. Reime, Sonette, Assonanzen u. s. w.; aber das Lustspiel muß doch

bestimmte, bekannte sittliche Zustände darstellen, es kann also nur auf dem Boden der Beobachtung des nationalen Lebens erwachsen.

Sehr merkwürdig ist es, wie Tieck mit Calderon brach. Während er es im Anfang an Sonetten zu der Verherrlichung des Dichters nicht hatte fehlen lassen, ist in den kritischen Schriften aus der Dresdner Periode die Polemik gegen Calderon fast der durchgehende Grundgedanke. Tieck kam zwar in vielen einzelnen Punkten mit den Doctrinärs seiner Schule überein, in andern unterwarf er sich ihrem Einfluß, aber im Grunde seines Wesens war er ihnen entgegengesetzt. Er war ein geborner Naturalist, während jene nicht blos aus Doctrin, sondern aus Instinct das absolute Kunstprincip verfochten. Es war nicht blos die Schicksalsidee, nicht blos der Katholicismus, was ihm Calderon bedenklich machte, sondern vor Allem die künstliche, an die Oper streifende Form. Freilich hat er dies Princip bei seinem unsteten Wesen niemals einheitlich durchgebildet, und so geschah es, daß seine nächsten Jünger in Dresden in derselben Zeit die verzücktesten Anhänger Calderons waren, wo er seine kritischen Pfeile gegen ihn abschoß.

Als Schiller und Goethe mit Calderon bekannt wurden (1803), faßten sie die rein technische Seite auf und wurden davon entzückt: namentlich glaubte Schiller, bei früherer Bekanntschaft mit Calderon manche Irrthümer vermieden zu haben. Goethe hatte ein richtigeres Urtheil. „Calderon, sagte er zu Eckermann, so groß er ist, und so sehr ich ihn bewundere, hat auf mich gar keinen Einfluß gehabt, weder im Guten noch im Schlimmen, Schiller aber wäre er gefährlich gewesen: er wäre an ihm irre geworden und es ist daher ein Glück, daß Calderon erst nach seinem Tode in Deutschland in allgemeine Aufnahme gekommen. Calderon ist unendlich groß im Technischen und Theatralischen, Schiller dagegen weit tüchtiger, ernster und größer im Wollen, und es wäre Schade gewesen, von solchen Tugenden vielleicht etwas einzubüßen, ohne doch die Größe Calderon's in anderer Hinsicht zu erreichen.“ Doch gewann er diese Ueberzeugung erst später. Als er zuerst mit Calderon bekannt wurde, hatte ihn die seltsame Erscheinung so bezaubert, daß er meinte, aus dem Standhaften Prinzen könne man den vollkommenen Begriff der Poesie construiren, wenn auch alle übrigen poetischen Werke verloren gingen.

Von der allgemeinen Anerkennung der romanischen Poesie wurde ein Volk ausgeschlossen, welches über ein Jahrhundert hindurch die Literatur des gesammten gebildeten Europa beherrschte, die Franzosen. Wenn wir bei Lessing und seinen Zeitgenossen den leidenschaftlichen Kampf gegen die französische Poesie vollkommen begreifen und rechtfertigen, weil sie damals der lebendige Feind war, der aus allen seinen Verschanzungen getrieben werden mußte, wenn das deutsche Wesen gerettet werden sollte,

gerade wie es in politischer Hinsicht in den Zeiten der Freiheitskriege der Fall war, so erscheint bei den Schlegel diese fortgesetzte und verstärkte Polemik nicht mehr zeitgemäß. Eine wirkliche Gefahr war seit Goethe von dem französischen Alexandriner, von Boileau und von den drei Einheiten nicht mehr zu besorgen, und es war daher nur der blinde Trieb der alten Richtung, welcher die Leidenschaft gegen die Franzosen hervorrief. Schlegel hätte sich durch die Umkehr Goethe's, der in der französischen Regelmäßigkeit ein sehr heilsames und nothwendiges Gegengewicht gegen die einreißende Barbarei und Verwilderung erkannte, sollen warnen lassen; ja seine eigene natürliche Anlage und Bildung hätte ihn auf Seite der Franzosen treiben sollen; aber hier bestimmte ihn der Einfluß seines Bruders, Tieck's und der andern Freunde, und bei seiner sonstigen sehr anerkennungswerthen Vielseitigkeit wurde er hier geradezu ungerecht. Einmal verkannte er, daß die Franzosen ihre Romantik so gut gehabt, wie jedes andere Volk. Er war mit den französischen Schriftstellern des 15., 16. und 17. Jahrhunderts im Ganzen weniger vertraut, sonst hätte er im Heptameron, in Rabelais, Montaigne, später in Pascal eine Reihe von freien und eigenthümlichen Denkern gefunden, die sich ebenbürtig neben seine Lieblinge stellen durften, und die auch in der spätern Zeit, als durch die akademische Regel in der herrschenden Literatur die freie Bewegung unterdrückt war, immer ihre Fortsetzer fanden, wie z. B. den Dichter von Manon Lescaut. — Sodann wandte er das Princip, welches er für die Literatur jeder andern Nation geltend machte, auf die französische Literatur nicht an. Die Literatur aus dem Zeitalter Ludwig's XIII., XIV. und XV. war ebenso national, ebenso aus der Natur des Volks hervorgegangen, ein ebenso correcter Ausdruck für den französischen Geist, als Calderon für die Spanier, Ariost für die Italiener. — Endlich, und das ist das Wichtigste, übersah er, daß die akademische Literatur Frankreichs, wie hoch oder wie gering man ihren poetischen Werth anschlagen mochte, die Rettung Europa's aus einer höchst gefährlichen Barbarei war, die alle Keime der bisherigen Bildung zu ersticken drohte. Indem die Franzosen im Denken, Empfinden und Handeln die Logik wieder herstellten, die in der romantischen Periode verloren gegangen war, gewannen sie dadurch im Chaos der widerstrebenden Gefühle und Willensrichtungen jenen festen Halt, der zwar im Anfang, als die Gefahr groß war, etwas Eisernes, Unbiegsames und Drückendes hatte, der aber nothwendig war, damit die spätere, ächte Humanität sich zurecht finden konnte. Auch wir stehen noch immer auf den Schultern der Franzosen, wenn wir uns auch mit Recht gegen ihre einseitige Herrschaft empört haben; und da die Gefahr nicht mehr so dringend ist, uns die Pflicht der Undankbarkeit aufzuerlegen, so dürfen wir es wohl zugestehen, daß wir ohne Boileau und Voltaire auch keinen Goethe gehabt hätten. Die

Geringschätzung gegen die Disciplin der französischen Sprache war jedenfalls übertrieben; sie hat im 19. Jahrhundert, wo ein neues und kräftiges poetisches Streben im Volk erwachte, die ächten Günstlinge der Natur keineswegs abgehalten, sich mit vollkommener Freiheit zu entfalten, und nach Béranger, G. Sand, Mérimée und Musset wird man wohl nicht mehr behaupten wollen, die französische Sprache schließe die Poesie aus. Die Auflehnung des Naturalismus und der Romantik gegen die französische Regel führte, sobald man auch das griechische Vorbild aufgegeben hatte, zur Rohheit und Verworrenheit. Von den meisten deutschen Schriftstellern aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts kann man ein Bild aus einer der Tieck'schen Novellen anwenden. Er erzählt, daß zwei Tollhäusler mit einander Schach spielen, aber nicht nach der gemeinen Regel, sondern so, daß bei jedem neuen Zuge Beiden zugleich durch Inspiration eine neue Regel aufgeht. Wir werden im Lauf unsers Werks noch häufig Gelegenheit haben, diesen Schachspielern und ihrer Inspiration zu begegnen. Schlegel selbst gehörte keineswegs in diese Kategorie; er hat sich sein ganzes Leben hindurch bemüht, seine deutsche Prosa nach dem Vorbild eben jener Franzosen einzurichten, die er mit so großer Geringschätzung behandelte; er hat selber ein classisches Französisch geschrieben, ja die ganze Anlage seines Charakters war von französischem Zuschnitt. Doch muß es ihm zum großen Ruhme gereichen, daß er mit seinen Theorien sich ins feindliche Lager wagte und 1807 in Paris selbst, zwar nicht mit unmittelbarem Erfolg, aber doch mit großem Geschick den Classicismus bekämpfte und so mittelbar der spätern Romantik Bahn brach. Ueberhaupt würde man seinen Einfluß viel zu gering anschlagen, wenn man ihn auf Deutschland beschränken wollte. Seine dramatischen Vorlesungen sind ein europäisches Buch geworden und haben überall im Lauf der Zeit eine Revolution in den poetischen Begriffen herbeigeführt.

Wenn man den Inhalt des gegenwärtigen Kapitels übersieht, so wird man finden, daß diese Nachbildungen und Anpreisungen des Fremden schon allein ausgereicht hätten, eine neue Schule zu begründen. Durch die Masse des fremden Stoffs, der allen bisherigen Vorstellungen aufs unerhörteste widersprach und den nun jeder wahrhaft Gebildete als etwas unvergleichlich Poetisches bewundern sollte, wurden alle bisherigen Vorstellungen über den Haufen geworfen; die alten Berühmtheiten wandten sich von der neuen Schule ab, dagegen strömte die Jugend ihr zu, und an ihrer Spitze zogen nun die beiden Schlegel als kühne Freibeuter in der Weise der Xenien gegen die Philister zu Felde. Die Masse war auf Seite der Letztern, aber die aufstrebende Jugend, die feinere Bildung und der poetische Sinn schlossen sich den Romantikern an. Ihr Stern war im Steigen, denn sie vertraten ein neues Princip gegen die verfallenen Reste

der Vergangenheit. Es kam nun darauf an, diesem Princip eine bestimmte Gestalt zu geben und es durch freie Schöpfungen zu rechtfertigen.

Sechstes Kapitel.

Poetische Versuche der neuen Schule.

Unter den zahllosen Recensionen A. W. Schlegel's in der Literaturzeitung von 1797 zeichnen sich drei durch ein zwar nicht unbedingtes, aber doch im Verhältniß zu den übrigen sehr bedeutendes Lob aus: die Recension der Ammenmährchen von Peter Leberecht (Blaubart, und der gestiefelte Kater), der Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, und der Bambocciaden. Die erste dieser Schriften war von Tieck, die zweite von Wackenroder, die dritte von Bernhardi. Infolge dieser Recensionen suchte der Kritiker den hoffnungsvollen jungen Dichter der Ammenmährchen, der damals erst 24 Jahre alt war, auf; Tieck siedelte nach Jena über und es entstand nun zwischen den beiden eigentlich sehr abweichenden Naturen jene Gemeinschaft, die trotz der verschiedenen Umwandlungen in ihrer geistigen Bildung bis in die späteste Zeit fortgedauert hat.

Einem Recensenten des Jahres 1797, der die Verpflichtung hatte, alle belletristischen Neuigkeiten zu besprechen, ging es wie dem Recensenten von 1854. Die meisten der neuerschienenen Schriften gehörten jener Literatur an, die man nicht leicht angreift, ohne sich etwas die Finger zu besudeln. Nun wurde Schlegel zwar in seinem Geschäft durch seine Frau unterstützt, welche die Bücher für ihn las, aber er mußte sie doch wenigstens ansehen, und es ist sehr begreiflich, daß er mit einem gewissen Jubel aufathmete, wenn ihm Schriften wie die von Tieck in die Hand fielen, ganz abgesehen von ihrem Inhalt.

Ludwig Tieck war zu Berlin 1773 geboren und frühzeitig durch das Reichard'sche Haus in die Mysterien der Literatur eingeweiht. 1792 studirte er in Halle, Göttingen und Erlangen und beschäftigte sich schon damals eifrig mit Shakspeare, dessen Sommernachtstraum er 1793 übersetzte und mit einer Abhandlung „über die Behandlung des Wunderbaren bei Shakspeare" begleitete. 1794 kehrte er nach Berlin zurück und fiel

den Buchhändlern in die Hände, für die er nebst seiner Schwester Sophie Alles ausarbeitete, was man verlangte; namentlich in den „Straußfedern“ von Musäus seit 1795. Es ist in diesen Jugendversuchen Vieles, was an Klinger, an Wieland, an Musäus, aber auch Manches, was an Veit Weber, ja an Kramer erinnert; der Unterschied liegt nur darin, daß er niemals vollständig in seinen Gegenstand aufgeht. Die unbefangenste Laune ist in Peter Leberecht, eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten, 1795; den Namen Peter Leberecht behielt er dann für seine nächstfolgenden Werke bei. Allmälig wandte sich seine Ironie hauptsächlich gegen die Berliner Aufklärer; infolge dessen zog sein bisheriger Gönner Nicolai seine Hand von ihm ab und der Bund mit Schlegel wurde geschlossen.

Das einzige Werk jener Zeit, welches Beachtung verdient, der Roman William Lovell (1795), erinnert in seiner Tendenz wie in seiner Haltung an Werther, aber er ist keineswegs eine sklavische Nachahmung, sondern ein originelles, und wenn man die Jugend des Dichters in Anschlag bringt, höchst interessantes Product. Ohne sich des Grundsatzes deutlich bewußt zu werden, entwickelt Tieck, daß die höchste geistige Anlage in der Empfindung und im Denken ohne den Regulator des Gewissens etwas Sieches, Hohles und Erbärmliches ist: — eine Tendenz, die uns bei dem spätern Propheten der romantischen Schule in einiges Erstaunen versetzt. — Allein im Werther empfinden wir überall das Wehen der gewaltigen, auch in ihrer Krankhaftigkeit poetischen Natur, im Lovell ist es die phantastische Reflexion, die allen Inhalt des Lebens aushöhlt. Werther wird uns häufig verletzen; aber die Gluth seiner Empfindung reißt uns fort; im Lovell dagegen werden nur unsere Nerven irritirt, die Erregung geht nicht in unser Inneres über, sie bleibt uns etwas Fremdes, wie eine Fieberphantasie.

In einem Traum wird Klinger's Giaffar durch den Teufel in eine Reihe verworrener Abenteuer verstrickt und zu den ärgsten Verbrechen verleitet, bis er plötzlich aufwacht. Der Teufel sucht ihm nun einzureden, er habe in diesem Traume ein Bild von dem radicalen Bösen der menschlichen Natur. Allein Giaffar bemerkt ganz richtig, daß während des Traumes die höhern Geisteskräfte gebunden sind, daß die Phantasie ohne die Leitung des Gewissens und der Willenskraft nur eine einseitige Erscheinung des Menschen ist, und daß die Bösartigkeit eines Traumes die Bösartigkeit der Seele nicht bedingt. Diesen sehr wichtigen Unterschied hat Tieck aus den Augen gelassen. Die Ereignisse des Romans, insofern sie auf den Charakter des Helden einwirken, laufen so träumerisch in einander, und er setzt ihnen einen so geringen Widerstand entgegen, daß wir an die Identität seiner Person nicht glauben können, obgleich er uns durch eine ununter-

brochene Reihe von Briefen von dem Fortgang seiner Seelenzustände zu unterrichten sucht. Werther empfindet vom ersten Augenblick das Gefährliche seiner Lage; er stellt seiner Leidenschaft Alles entgegen, was Vernunft und Gewissen aufbieten können, aber seine Willenskraft ist zu schwach, um dem süßen Zaubertrank zu widerstehen. Er stürzt mit sehenden Augen in den Abgrund. Der Kampf ist ein verzweifelter, aber er erregt doch bis zum Ende unsere Theilnahme, weil wir ihn wirklich vor uns sehen und weil die Gewalt der Leidenschaft in unserm eigenen Innern nachzittert. Bei Lovell ist zwar die Grundstimmung schwermüthig, wie im Werther, aber es ist keine starke, dramatisch entwickelte Leidenschaft, die den Untergang nach sich zieht, sondern eine Reihe kleiner, willkürlicher Empfindungen und Intriguen, die zuweilen durch recht armselige Hebel bewegt werden, die keinen innern Zusammenhang haben und die uns weder durch ihre Naturwahrheit, noch durch ihre Größe beschäftigen. Dem siechen Wesen des Helden fehlen selbst diejenigen Eigenschaften, die sonst zuweilen den Bösewicht adeln: Muth, Kühnheit, Entschlossenheit, eine gewisse Noblesse in den Formen. Gegen die Gesetze und Erscheinungen des Lebens ist der Dichter ebenso theilnahmlos, als sein Held, und was Werther nur einmal in einem Augenblick frevelhafter Verzweiflung ausruft, ist hier die Tendenz der Dichtung: das Leben ist schal und nichtig, ein ewig gebärendes, ewig verschlingendes Ungeheuer. „Mein Leben ist leer und ohne Inhalt!“ Dieser schreckliche Refrain, den wir bei Tieck's sämmtlichen Dichtungen wieder antreffen, klingt uns am vernehmlichsten in diesem Jugendwerk entgegen.

So hart das Urtheil klingen mag, mit dieser Charakteristik des Lovell haben wir die ganze Dichtung Tieck's charakterisirt. In den 43 Jahren seiner poetischen Laufbahn vom Lovell bis zur Vittoria Accorombona tritt dieser unheimliche Charakter unter den buntesten Verkleidungen immer von neuem wieder auf, und Tieck hat eigentlich nie einen andern geschaffen. So glänzend zuweilen die Farben sind, die er zu seinen Bildern verwendet, es sind Schattenspiele ohne Inhalt und Kern, weil ihm das fehlt, was aller Dichtung zu Grund liegen muß: Gefühl für den Ernst des Lebens und Energie des Gewissens.

„Tieck's reifere Werke kann man nicht nach ihrem wahren Gehalt würdigen, ohne in die innersten Geheimnisse der Poesie einzugehen; und man würde sich dabei nur ungern entschließen, die vernachlässigten Ansprüche der dramatischen und metrischen Technik geltend zu machen, wo die Fülle und Leichtigkeit des ersten Wurfes zu sehr in die Breite geht, weil der reichbegabte Künstler sich niemals entschließen konnte, anders als alla prima zu malen. Eine zauberische Phantasie, die bald mit den Farben des Regenbogens bekleidet in ätherischen Regionen gaukelt, bald in das Zwielicht unheimlicher

Ahndungen und in das schauerliche Dunkel der Geisterwelt untertaucht; Unerschöpflichkeit an sinnreichen Erfindungen; heiterer Witz, der meistens nur zwecklos umherzuschwärmen scheint, aber, so oft er will, seinen Gegenstand richtig trifft, jedoch immer ohne Bitterkeit und ernsthafte Kriegsrüstungen; ferner feine, nur allzu schlaue Beobachtung der Wirklichkeit und der gesellschaftlichen Verhältnisse; dies sind die Vorzüge, die bald die einen, bald die andern mehr in Tieck's Dichtungen glänzen.“ —

Dieses Urtheil A. W. Schlegel's (1827) klingt zwar sehr schmeichelhaft, aber es bezeichnet mittelbar die Schwächen des Dichters. Tieck besitzt eine glänzende Phantasie und einen sprudelnden Witz, aber es fehlt ihm Wärme des Lebens und Sicherheit des Gewissens. Darum ist er nie im Stande gewesen, einen Charakter zu zeichnen, ein Problem zu lösen, ja auch nur ein Ereigniß in festen Umrissen darzustellen. Einbildungskraft und Witz sind Rankengewächse, die einen festen Stamm auf das prachtvollste verzieren, ihn aber nie ersetzen. Tieck hat neben seiner Einbildungskraft auch einen feinen Verstand, aber anstatt das Eine an dem Andern zu schulen und zu berichtigen, läßt er Beiden den freisten Lauf, er führt ein Traumleben, das unabhängig von seiner Beobachtung der Wirklichkeit ist, und stellt sich dieser ebenso oft als altkluger Philister wie als träumerischer Phantast gegenüber. Der abgesagte Feind aller Metaphysik und Schwärmerei, aller Verallgemeinerungen und Ideale, wollte er das Leben und seine Empfindungen wie ein anmuthiges Spiel behandeln, das Unbedeutendste wie das Erhabenste poetisiren, ohne sich je an die Stoffe oder an die Ideen zu verpfänden. Er hatte keinen Sinn für das Alterthum, weil dieses Ideale darstellte und von Gesetzen ausging, und die Naivetät und Kindlichkeit, deren er sich befleißigte, waren durchaus nicht im Sinn der Alten; sie gingen nicht Hand in Hand mit dem Naturgesetz, sondern sie waren Eingebungen der Willkür. Wie seine Freunde, trachtete er nach dem Unauflösbaren, Irrationellen, aber nicht um daran zu glauben, sondern um damit zu tändeln. Er war seinem Talent nach ein Realist oder vielmehr ein Naturalist, aber nur in Beziehung auf die endliche Erscheinung; wo der Ernst anfing, hörte seine Theilnahme auf. Er verspottete Schiller, Jean Paul, Fouqué, Werner u. s. w., weil sie an ihre Ideale wirklich glaubten, und wenn er ganz aufrichtig war, so traf dieser Spott ebenso seine nächsten Freunde. Von dem transscendentalen Idealismus entlehnte er zuweilen einige Stichwörter, um der Masse unverständlich zu sein; er legte sie seinen poetischen Narren in den Mund; aber niemals hat er sich ernstlich damit beschäftigt. Goethe und Shakspeare verehrte er viel aufrichtiger, als seine Freunde, aber als Naturalist, und das kleine Gedicht des Erstern, in welchem die Weisheit aufgefordert wird, die zarten Schwingen der Phantasie nicht zu verletzen, enthielt das Grund-

princip seines Schaffens und Empfindens. Die Schlegel verachteten den Philister, weil er ihre Ideale nicht anerkennen wollte; sie bekämpften die Aufklärung, weil sie den Bedürfnissen der Kunst widersprach. Tieck dagegen machte sich über den Philister lustig, weil er es mit dem Glauben und mit dem Leben überhaupt ernst nahm, und verabscheute die Aufklärung, weil sie ihm die Arbeit und die Noth nahe rückte. Die Schlegel hatten doch zuweilen, wenn auch ihr Studium nie ein ernstes war, einen Blick für die Geschichte. Tieck machte sich über Alles lustig, was in der Geschichte eine feste, wahrnehmbare Gestalt gewinnen wollte. Darum war er zum Dichter der Aristokratie bestimmt, die Theezirkel des unbeschäftigten Adels waren seine ideale Welt, und den Schaum des Lebens abzuschöpfen, wie der Schmetterling an der Blüthe näscht, sein Lebensberuf.

Bei allen Widersprüchen einer solchen Natur hat Tieck doch eine ziemlich klare Einsicht in sich selbst gehabt; die Eröffnungen an seinen Freund Solger *) (1812) sind zu aufrichtig und treffend, als daß wir sie umgehen dürften.

Ich habe die Erfahrung schon öfters gemacht, daß sich die Menschen, die im Ganzen mit mir einverstanden sind, aus meinen Schriften ein unrichtiges Bild von mir entworfen haben, weil sie das Unabsichtliche, Arglose, Leichtsinnige, ja Alberne nicht genug darin hervorgefühlt haben. Die Heuchelei unserer Zeit habe ich immer von Herzen gehaßt . . . jene Bildung des Geschmacks, die aus hergebrachten Grundsätzen alles verstehen und beurtheilen will, wie jene flatternde Schwärmerei sovieler in unsern Tagen, die ihre Unselbstständigkeit für Gemüth und reizbaren Sinn halten, die vierteljährig ein Extrem gegen ein anderes vertauschen und um nur immer eine eingebildete höchste Höhe zu behaupten, Grund und Boden und sich selbst verlieren . . . . . Ich habe den nämlichen Widerwillen gegen die Einseitigkeit, Erhitzung und leere Schwärmerei unserer Zeitgenossen. Irgendetwas ist immer in Deutschland an der Tagesordnung, das leere Form, geistlose Mode und übertriebene Einseitigkeit wird . . . Bei meiner Lust am Neuen, Seltsamen, Tiefsinnigen, Mystischen und allem Wunderlichen lag stets in meiner Seele eine Lust am Zweifel und der kühlen Gewöhnlichkeit, und ein Ekel meines Herzens, mich freiwillig berauschen zu lassen, der mich immer von allen diesen Fieberkrankheiten zurückgehalten hat, so daß ich weder an Revolution, Philanthropie, Pestalozzi, Kantianismus, Fichtianismus noch Naturphilosophie als letztes einziges Wahrheitssystem gläubig habe in diesen Formen untergehen können. — Meine Liebe zur Poesie, zum Sonderbaren und Alten führte mich

*) Solger, nachgel. Schr. I. S. 269, 331 — 333, 341 — 342, 373 — 374, 536 — 542. Die letzte Stelle ist namentlich zu vergleichen. — Ferner I. S. 712 — 713.

anfangs fast mit frevlem Leichtsinn zu den Mystikern, namentlich zu J. Böhme, der sich binnen kurzem aller meiner Lebenskräfte bemächtigte; der Zauber dieses wundersamsten Tiefsinns und dieser lebendigsten Poesie beherrschte mich nach zwei Jahren so, daß ich von hier aus nur das Christenthum verstehen wollte ... von meinem Wunderlande aus las ich Fichte und Schelling und fand sie leicht, nicht tief genug ... so kam es dahin, daß mein jugendlich leichter Sinn, meine Lust zur Poesie und an Bildern mir als etwas Verwerfliches erschien ... so gab es Stunden, wo ich mich in die Abgeschiedenheit eines Klosters wünschte, um ganz meinem Böhme und Tauler und den Wundern meines Gemüths leben zu können. Dies hatte sich schon im Zerbino leicht poetisch, in der Genoveva dunkler und im Octavian verwirrter geregt ....

Da nun Tieck's nächste Freunde, Bernhardi und Wackenroder, ihrer Natur wie ihrer Bildung nach derselben Richtung angehörten, so gab dieser fremdartige Zuwachs der Schule einen ganz neuen Inhalt. Als sich Tieck zum Apostel jener Doctrin erhob, die das Reich der Dichtung als einen wunderbaren Zaubergarten von der profanen Welt abschloß, als er seinen Instinct und seine Neigung durch die Idee bestärkte, daß die Kunst um der Kunst willen da sei, daß das Leben eigentlich nur soweit Berechtigung habe, als es der Kunst diene, da war zugleich das Princip und die Richtung dieser Kunst vollständig umgewandelt. Die Phantasie gab es auf, einer Kunst oder einem Glauben zu dienen, sie vertiefte sich in gegenstandlosen Selbstgenuß, und wo sie einmal einen enthusiastischen Anlauf nahm, geschah es nur, um sich selbst zu verspotten.

Die Jahre 1797—1804 waren gleichsam die Flegeljahre der Romantik, die dann von der jüngern Generation festgehalten und zu einer ästhetischen Convenienz verarbeitet wurden. In dem ewigen Wechsel der Ideen tritt nur ein leitender Instinct hervor: die Ironie gegen die Begriffe und den Glauben des Zeitalters. — Es war der alte Kampf der Xenien gegen die Spießbürgerlichkeit, der freilich jetzt Goethe und Schiller selbst unbequem wurde. Halb und halb ohne es zu merken sah sich die Schule auf einmal in geheimer Opposition gegen ihren Meister, und wenn sie fortfuhr, in Goethe den größten deutschen Dichter zu verehren, so pflanzte sie doch in ihren principiellen Fehden eine selbstständige Fahne, die Fahne der Romantik auf.

Die einzelnen Artikel ihrer Journale machen zuweilen den sonderbarsten Eindruck. Die Ironie, die Unverständlichkeit, die Zwecklosigkeit wurden hier zu einem System ausgearbeitet, man docirte mit großem Ernst, daß der Künstler es niemals mit einer Sache ernst meinen, daß er in seinen Ideen der Masse nie verständlich sein dürfe, daß es sein Beruf sei, absichtslos und ohne Zweck zu leben und zu dichten. Am liebsten erging man sich in Aphorismen, die durch eine pikante Wendung oder durch

Paradoxien, d. h. dadurch, daß man die Worte in einem andern Sinne gebrauchte, als dem gewöhnlichen, aber ohne es zu sagen, zum Theil den trivialsten Inhalt überdecken. Die frivole Ueberbildung des Zeitalters verdrehte in ihrer Mißachtung aller Gesetze und Traditionen den philosophischen Idealismus in eine souveräne Ironie gegen allen sittlichen Inhalt. Die Romantiker waren nur die Chorführer der „guten Gesellschaft;“ hier war allmälig die Aufklärung trivial geworden, sie galt nicht für courfähig. Es wurde vornehm, Sinn zu haben für das, was der bürgerlichen Bildung als Thorheit erschien: bei der Geringschätzung gegen das Denken und Fühlen der Masse, bei der oberflächlichen Bildung nach fremdem Zuschnitt war es gar nicht so auffallend, wenn man auch an der Unmöglichkeit einer übernatürlichen Welt zu zweifeln anfing.

Die romantische Ironie ist mit Recht als das charakteristische Kennzeichen der Schule betrachtet worden. Das Bestreben, zu denken, zu empfinden und zu schaffen, nur um augenblicklich darauf die Gedanken, die Empfindungen, die Schöpfungen wieder aufzulösen, ist etwas so Seltsames, daß man es nur aus einer Mischung von Uebermuth und Zweifel an sich selbst begreifen kann: dem Uebermuth einer philosophischen und poetischen Bildung, die eigentlich blos formell war, die mit spielender Leichtigkeit die geistigen Beziehungen analysirte und darum glaubte, sie wäre auch wirklich Herr über diese geistigen Mächte; und jenem Zweifel, der aus dem lebhaften Bewußtsein der eigenen Unproductivität entsprang. Im Grunde ist die Methode dieser Genialität sehr leicht zu durchschauen und nachzuahmen. Sie besteht darin, daß man Ideen, die nur durch ein bestimmtes Mittelglied einen relativen Zusammenhang haben, in einen absoluten Zusammenhang setzt und durch die Auslassung jenes Mittelgliedes den Leser darüber täuscht.

Die romantische Schule hat Alles aufgeboten, ihren einzigen Dichter dem deutschen Volk als den Schöpfer einer neuen Kunst zu empfehlen. Er ist schon damals nur in exclusiven Kreisen gelesen, aber seine Größe wurde in sämmtlichen Journalen mit so viel Zuversicht gefeiert, daß das Publicum endlich daran glaubte, schon um nicht den Verdacht der Geschmacklosigkeit auf sich zu ziehen. Zuletzt wurde diese Begeisterung selbst Goethe unbequem. Der alte Herr fand es doch unschicklich, daß man ihm Tieck geradezu als Ebenbürtigen an die Seite stellen wollte.

Während die Schlegel mit der ganzen Welt in einem fortdauernden erbitterten Kriege lebten, hat Tieck trotz seiner zuweilen recht bittern Ausfälle nie einen ernstlichen Feind gehabt. Jene hatten in ihren Tendenzen wie in ihren Sympathien etwas Bösartiges; Tieck dagegen war eine harmlose Natur. Trotz der Paradoxien in seinen Ansichten, die zum Theil der

Schule angehörten, zeigte er, wo er sich zur Unbefangenheit zwingen konnte, einen feinen gebildeten Instinct, zuweilen einen glänzenden Scharfsinn. Er war ebenso wenig fähig, große Principien energisch zu verfolgen, als bestimmte Gestalten mit fester Hand zu zeichnen; aber er hatte eine sinnige Empfänglichkeit für kleine Schönheiten, für unmerkliche Züge, und übte damit bei dem vorherrschend männlichen Charakter unserer Literatur eine zweckmäßige Gegenwirkung aus. Was aber vielleicht sein Hauptverdienst ist, er hat theils durch sein persönliches Verhältniß, theils durch den edlen, feinen und gebildeten Stil seiner Schriften, wesentlich zur Förderung jenes guten Verhältnisses zwischen Literatur und Gesellschaft beigetragen, das unsere classischen Dichter zuerst begründet haben.

Durch die Volksmährchen von Peter Leberecht wurde Tieck in die romantische Schule eingeführt; sie verdienen auch in der Literaturgeschichte den vornehmsten Platz. Die Zahl derselben ist sehr groß; seit 1793 erschien alljährlich eine neue Lieferung, doch genügt es, sich an diejenigen zu halten, welche der Dichter selbst 1812 im „Phantasus" gesammelt hat.

In unsern Tagen ist die Ehrfurcht vor dem instinctartigen Schaffen des Volks und vor den Ueberlieferungen desselben in Sagen und Mährchen so groß, daß man sich leicht einbildet, der Erste, der diese Neigung angeregt hat, müsse auch von demselben Gefühl durchdrungen gewesen sein; um so mehr, da Tieck sich von Zeit zu Zeit angelegen sein ließ, die Berliner Aufklärer durch seine Bewunderung dieser alten einfältigen Geschichten zu ärgern. Allein diese Bewunderung war nichts weniger als naiv. Er betrachtete die Mährchen und Sagen als den rohen Stoff, aus dem die freie dichterische Phantasie erst etwas zu machen habe. A. W. Schlegel hat in seiner Recension der „Altdeutschen Wälder" 1815 rücksichtslos die ganze Verachtung ausgesprochen, welche der Anwalt der absoluten Kunst vor diesen Gestalten des Instincts empfinden mußte; und wenn Tieck als geborener Naturalist in seiner Geringschätzung auch nicht so weit ging, so zeigt doch seine Bearbeitung selbst, wie wenig er sich aus der Ueberlieferung machte. Er steht seinen Stoffen im Grunde ebenso ironisch gegenüber, als seine Vorgänger Musäus und Wieland: aber freilich unterscheidet er sich von ihnen durch die Feinheit und Sauberkeit seiner Arbeit und die Anmuth und Noblesse seines Stils.

Der Reiz jedes Mährchens, des deutschen, des persischen, des slawischen, liegt in der kindlich einfachen, unbefangenen Auffassung der Menschen und Situationen, die dem Zusammenhange der Sittlichkeit so fern steht, daß wir sie mit innerer Freiheit genießen. Im Mährchen giebt es kein Naturgesetz, keine verständig überlegte, sittliche Ordnung: jede Beziehung auf das eine oder die andere, also jedes ängstliche Motiviren stört

unsere Unbefangenheit. Die Charaktere müssen von der einfachsten Anlage sein, jede Verwickelung, jeder Zug reißt uns aus der luftigen Idealwelt heraus.

An einem ächten Volksmährchen können wir in jedem Lebensalter einen heitern Antheil nehmen, denn die ursprüngliche Natur findet in jeder Seele eine entsprechende Stimme. Aber solche Mährchen macht man nicht, sie müssen werden. Im Volk gehen sie von Mund zu Munde, die alten Götter und Dämonen werden mit jedem Geschlecht behaglicher und greifbarer, der Zusammenhang immer unbefangener. Will aber der Kunstdichter einen natürlichen — d. h. ihm angekünstelten — Ton anschlagen, so fühlt jedes Kind die Unwahrheit heraus; und will er vom Standpunkte seiner Bildung den naiven Stoff — der auf das Nichtwissen der Widersprüche berechnet ist — ins allgemein Menschliche übersetzen, und doch das Wunderbare beibehalten, so wird dieses zum Unnatürlichen, aus dem Zufall wird Fatalismus, aus den Phantasiebildern entstehen Gestalten des Grauens, die Einfalt geht in Aberglauben, die Unbefangenheit in Ziererei über. Man sucht das Wunderbare an die bekannten Gesetze der Physik, das Abenteuerliche an die tiefen Gesetze der Seele anzuknüpfen, und so fällt man der Macht der schwarzen Magie in die Hände. Bei Tieck ist überall die Wirkung auf ein Moment des Schauders, des Grauens vor den feindseligen Mächten der Natur berechnet, was bei der Abwesenheit alles sittlichen und gemüthlichen Inhalts auf dieselbe Speculation hinauskommt, die wir bei den Mysteriendichtern so entschieden verwerfen.

Schon die Bearbeitung der Sage vom Venusberg genügt, das Verhältniß Tieck's zu seinen Stoffen zu bezeichnen. Er hat die Sage vom getreuen Eckard und vom Rattenfänger zu Hameln in einem halb aus Romanzen, halb aus Prosa zusammengesetzten Vorspiel verschmolzen, in einem Ton, dessen altfränkische Treuherzigkeit etwas gemacht aussieht. Mit dem Auftreten des Tannhäuser beginnt die eigentliche Erzählung. Der Tannhäuser ist seinen Freunden plötzlich verschwunden; nach einigen Jahren trifft ihn einer derselben, Friedrich, vor seiner Burg. Diesem erzählt er, er komme eben aus dem Venusberg zurück und wolle eine Pilgerfahrt nach Rom unternehmen, um sich von der Last seiner Sünden zu befreien. Seine Verbindung mit der heidnischen Göttin sei nur der Schluß einer Reihe von Freveln gewesen: er habe ein Mädchen geliebt, Namens Emma, diese habe ihm aber einen andern Ritter vorgezogen, er habe denselben erschlagen, und sie sei vor Gram gestorben. Nachher will er noch mehrere entsetzliche Greuel ausgeübt und erlebt haben. — „Friedrich betrachtete ihn lange mit einem prüfenden Blicke, dann nahm er die Hand seines Freundes und sagte: Immer noch kann ich nicht von meinem Erstaunen zurückkommen; auch kann ich deine Erzählung nicht begreifen, denn es ist

nicht anders möglich, als daß Alles, was du mir vorgetragen hast, nur eine Einbildung von dir sein muß, denn noch lebt Emma, sie ist meine Gattin, und nie haben wir gekämpft oder uns gehaßt, wie du glaubst.... — Er nahm hierauf den verwirrten Tannhäuser bei der Hand und führte ihn in ein anderes Zimmer zu seiner Gattin. . . . Der Tannhäuser war stumm und nachdenkend, er beschaute still die Bildung und das Antlitz der Frau, dann schüttelte er mit dem Kopfe und sagte: Bei Gott, das ist noch die seltsamste von allen meinen Begebenheiten!" — Seltsam in der That; und den Leser beschleicht jenes unheimliche, ungesunde Frösteln, welches nie ausbleibt, wenn uns der Wahnsinn entgegentritt und wir nicht unterscheiden können, wer der Wahnsinnige ist. — Daß dann der Tannhäuser doch noch nach Rom geht, ungesühnt zurückkehrt, Emma wirklich ermordet und Friedrich durch einen glühenden Kuß nach sich in den Venusberg zieht, dient im Ganzen nur wenig dazu, den Schauder zu vermehren.

Ein ähnliches Motiv hat Tieck in einer zweiten, diesmal selbstständig erfundenen Fabel angewandt: Der blonde Eckbert. Schlegel giebt derselben mit Recht unter allen Mährchen den Preis. „Durch die Erzählung geht eine stille Gewalt der Darstellung, die zwar nur von jener Kraft des Geistes herrühren kann, welcher die Gestalten unbekannter Dinge bis zur hellen Anschaulichkeit und Einzelheit Rede stehen, deren Organ jedoch hier vorzüglich die Schreibart ist: eine nicht sogenannte poetische, vielmehr sehr einfach gebaute, aber wahrhaft poetisirte Prosa." — Aber nur der Jünger der absoluten Kunst hat über diesem duftigen, ätherischen und ahnungsvollen Stil den Widersinn vergessen, der in dem träumerischen Ineinanderschweben der Gestalten und Motive liegt.

Eckbert, ein Ritter von vierzig Jahren, lebt mit seiner Frau auf seinem Schloß in gänzlicher Einsamkeit: er hat nur mit einem andern Ritter, Namens Walther, Umgang. Eines Abends erzählt seine Frau, sie sei bei einer Hexe erzogen worden und habe zur einzigen Gesellschaft einen Vogel gehabt, der immer ein Lied von der Waldeinsamkeit gesungen; sie sei mit diesem Vogel und einigen Kostbarkeiten entflohen. Aus einigen Worten Walther's merkt sie, daß dieser von der Geschichte etwas Näheres wissen müsse. Darüber wird sie sehr verstimmt, das Verhältniß zwischen den beiden Freunden nimmt einen gespannten Charakter an, und endlich ermordet Eckbert seinen Freund, von einem unerklärlichen Drange getrieben. Seine Frau stirbt, er lebt in immer größerer Einsamkeit, bis er einen neuen Freund findet, Hugo, dem er seine Geschichte erzählt und der ihm mit Theilnahme entgegenkommt. Aber auch dieser zeigt ihm einmal ganz sonderbare Züge, und als Eckbert näher zusieht, ist es Walther's Gesicht. Er flieht in den Wald, überall begegnet ihm Walther, zuletzt die Hexe,

die ihm erzählt, sie sei Walther, sei Hugo; Walther und Hugo hätten nie existirt.

„Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckbert's geschehen. Er konnte sich nicht aus dem Räthsel herausfinden, ob er jetzt träume, oder ehemals von einem Weibe Bertha geträumt habe; das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert, und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig . . . . Gott im Himmel, sagte er still vor sich hin, in welcher entsetzlichen Einsamkeit habe ich dann mein Leben hingebracht!" — Das ist der bekannte Refrain aus dem William Lovell, durchaus kein Naturlaut, sondern der Ausbruch einer durch Opium überreizten Phantasie. Der düstere Nebel des Wahnsinns, der es ungewiß läßt, ob die romantischen Geschichten blos im Traume, in der Einbildung, oder in der Wirklichkeit vor sich gehen, ist im tiefsten Grunde ein Ausdruck der innern Ironie; er widerspricht dem Wesen des deutschen Gemüths und macht es am wenigsten möglich, die nationalen Ueberlieferungen festzuhalten, dem Volk sein eigenes instinctartiges Schaffen und Empfinden sinnlich vor Augen zu stellen.

Mit derselben Virtuosität wird die Nachtseite der Natur in den übrigen Mährchen aufgeschlossen. Im Runenberg ist, wenn wir von der seltsamen Einkleidung absehen, der dämonische Sinn der Liebe zum Golde dargestellt. Der Held des Mährchens hat in einem Walde die schreckliche Königin des Goldes gesehen, er ist ihrem Zauber entflohen und hat sich in bürgerliche Verhältnisse eingelebt; aber wie dem blonden Eckbert, tauchen ihm bei jedem fremden Gesicht die dämonischen Züge des Waldweibes auf; eine Zaubertafel, die er mit sich genommen, dringt mit ihren geheimnißvollen Zeichen mit magischer Kraft in sein Gemüth; einige bei ihm zurückgebliebene Goldstücke erregen ihn zum Wahnsinn. Er stürzt in blinder Leidenschaft wie der Tannhäuser in seinen Wald zurück. Nach einigen Jahren zeigt er sich wieder als zerlumpter Bettler, von einem langen struppigen Bart entstellt, er trägt einen Sack mit Kieselsteinen, die er für Diamanten hält, und an deren Funkeln er eine wilde Lust hat. Nachdem er seine ehemalige Frau traurig angesehen, zieht ihn das schreckliche Waldweib wieder mit sich fort, und er verschwindet für immer. Auch hier tritt uns also der Wahnsinn entgegen, oder vielmehr die träumerische Bestimmungslosigkeit der Menschen; denn der unglückselige Liebhaber des Waldweibes ist nicht der Einzige, dessen Bewegungen wie ertödtete Nerven bei einem galvanischen Experiment dem blos physikalischen Reiz gehorchen. — Die Schilderung von der Bereitung des Liebeszaubers ist die Vollendung des Gräßlichen. Selten wird man einen Fiebertraum erlebt haben, der die Seele auf eine so sinnlose Weise beängstigt, und dabei haben diese wahnsinnigen Phantasien noch einen gewissen Anstrich vom Possenhaften.

— Auch im Pokal, trotz des versöhnenden Schlusses, zerfließen die Gestalten in einander, die Einbildungen gehen in Erinnerungen über, und umgekehrt, und es sind wieder sinnliche, physikalische Einwirkungen nöthig, um die Seele zurecht zu stellen. „Der Alte mochte nicht sagen, daß er jenen gekannt hatte, denn sein Dasein war ihm zu sehr zum seltsamen Traum verwirrt, um auch nur aus der Ferne die Uebrigen in sein Gemüth schauen zu lassen.“

Diese Ueberreizungen des Nervensystems sind ästhetisch verwerflich, denn sie wirken nicht tragisch, nicht erschütternd, sondern im besten Fall nur quälend und beängstigend; sie verweichlichen die Phantasie, statt sie zu stählen. Im Wahnsinn des König Lear, in den Visionen Macbeth's, in dem Nachtwandeln der Lady, empfinden wir nicht den gemeinen Sinnenkitzel des Grauens, weil nicht blos unsere Einbildungskraft, sondern Geist und Gemüth thätig und ergriffen ist. Wir werden von der Größe des Verhängnisses durchbebt, und das sinnliche Mittel drängt sich uns nicht als die Hauptsache auf. Lösen wir aber dieses Mittel von dem tragischen Inhalt ab, so erniedrigen wir unsere Phantasie zur Knechtschaft der Sinne und freveln an unserm tiefsten Selbst. Wie bedenklich diese Spiele der Phantasie auch noch in anderer Beziehung sind, zeigt sich in den Gesprächen im „Phantasus“, wo bei Gelegenheit dieser Mährchen auf die Seltsamkeit der Träume, das Ahnungsvermögen und dergleichen eingegangen wird, nicht, wie in den „Unterhaltungen der Ausgewanderten“, um durch Mannigfaltigkeit der Farben einen vorwiegend drolligen Eindruck zu machen, sondern in bitterm Ernst, in empfindsamer Mystik.

In der schönen Magelone wird durch den ungetheilten Sonnenschein, durch den Mangel an Schatten alle bestimmte Gestaltung, aller innere Zusammenhang und die schöne Einfalt der alten Sage ebenso aufgehoben, wie in den übrigen Mährchen durch die ununterbrochenen nächtlichen Schauer. Die Geschichte sieht nur wie ein Rahmen für die eingewebten kleinen Lieder aus. Es ist das erste Beispiel für die Methode, die epische oder dramatische Darstellung in lyrische Stimmungen verklingen zu lassen. Doch gehören diese kleinen Lieder zu den besten unsers Dichters.

> „Es liegt ein eigner Zauber in ihnen, dessen Eindruck man nur in Bildern wiederzugeben versuchen kann. Die Sprache hat sich gleichsam alles Körperlichen begeben und löst sich in einen geistigen Hauch auf. Die Worte scheinen kaum ausgesprochen zu werden, so daß es fast noch zarter wie Gesang lautet . . . . Stimmen, von der vollen Brust weggehoben, die dennoch wie aus weiter Ferne leise herüberhallen.“ — (A. W. Schlegel.)

Im Wesentlichen heiter ist gleichfalls die Darstellung in den Elfen; allein die Momente aus der alten Sage, daß im Lande der Elfen Jahre

nur den Raum von Stunden einzunehmen scheinen, daß die Elfen ihre Wohnsitze verlassen, wenn sie von profanen Augen gesehen werden, und ähnliche Züge von einem bestimmten mythologischen Inhalt sind durch die Poetisirung aus ihrem innern Zusammenhang entrückt und verlieren die Uebereinstimmung mit sich selbst. Das Reich der Elfen, in welches die kleine Marie entführt wird, ist das Reich der Einbildungskraft, des Mährchens, der Poesie überhaupt. Die Zeit, die sie darin zubringt, ist die Kindheit, die noch dem poetischen Spiel offen steht, durch den Ernst der Zwecke und die Gesetze der Logik noch nicht eingeengt. Zum Theil ist diese Poesie recht poetisch geschildert, wenn auch ein Zauberreich, in welchem sich jeder Wunsch sofort in eine Thatsache verwandelt, bald langweilt. Die Schilderung des Schlaraffenlandes eignet sich nur für die komische Poesie. Aber die Hauptsache ist, daß durch diese idealisirende Verallgemeinerung das Wesen der durch historische Ueberlieferung fest umrissenen Elfen sich ins Unbestimmte und Allegorische verflüchtigt, und daß daher der Schluß, welcher der Tradition angehört, zu dem Vorhergehenden nicht stimmt. Endlich ist noch die anmuthige Dialogisirung des Rothkäppchens zu erwähnen, in dessen heiterer Stimmung man die Mischung von reflectirter Kindlichkeit und verkappter Altklugheit mit Behagen aufnimmt, z. B. das Gespräch des speculativen freigeistischen Wolfs mit dem prosaischen Hunde. Tieck hätte nur den alten Schluß des Mährchens, daß der Jäger den Bauch des Wolfes aufschneidet und das Rothkäppchen mit der Großmutter wieder unversehrt herausholt, beibehalten sollen, denn bei possenhaften Voraussetzungen verlangt man auch ein possenhaftes Endergebniß.

Wenn schon die novellistische Umdichtung des Mährchens dem Stoff seine natürliche Farbe nimmt, so ist das bei der dramatischen Bearbeitung noch viel schlimmer. Vom Drama müssen wir einen psychologischen Zusammenhang und ethischen Gehalt verlangen: der Reiz des Mährchens liegt aber grade darin, daß man nach keinem von beiden ein Bedürfniß fühlt. Hier, wie in vielen andern Fällen sind die Romantiker durch das Beispiel Shakspeare's verleitet worden, namentlich durch das „Wintermährchen", den „Sommernachtstraum" und „Wie es euch gefällt."

Das Däumchen macht unter diesen Versuchen insofern den besten Eindruck, als es durchaus possenhaft gehalten ist und vom Drama weiter nichts beansprucht, als die dialogische Form. Die Idee, sich das Wesen eines Menschenfressers im Detail auszumalen, ihn nicht blos mit dem fabelhaften Hof des König Artus, sondern auch mit der Bildung und den Empfindungen der modernen Gesellschaft in Verbindung zu setzen und diese Gegensätze fratzenhaft ineinanderspielen zu lassen, ist mit Humor ausgedacht und ausgeführt. Viele von den Einfällen, in denen sich dieser Schwank ausbreitet, überraschen durch ihre Naturwüchsigkeit. Trotz der

Unmöglichkeit und Widersinnigkeit der Anlage ist selbst eine gewisse Charakteristik in den Figuren. Der Dichter zeigt diesmal in der That so viel Freiheit und Uebermuth, daß er mit seinen Einfällen spielen kann, ohne sich ihnen gefangen zu geben. Hätte er für die liebenswürdige Albernheit, die man über eine gewisse Grenze hinaus nicht mehr ertragen kann, das richtige Maß gefunden, so würde dieses schalkhafte Spiel einen ganz ungetrübten Eindruck machen.

Ganz anders ist die Anlage des Blaubart (1797), in welchem sich das Mährchen zu einer ausführlichen dramatischen Darstellung entfaltet. „Der Verfasser", sagt A. W. Schlegel, „ist ein wahrer Gegenfüßler unserer gewappneten ritterlichen Schriftsteller: da diese nur darauf arbeiten, das Gemeinste, Abgedroschenste als höchst abenteuerlich, ja unnatürlich vorzustellen, so hat er sich dagegen bemüht, das Wunderbare so natürlich und schlicht als möglich, gleichsam im Nachtkleide erscheinen zu lassen.... Die Charaktere geben sich nicht für dieses oder jenes, sie sind wie sie sind, ohne zu wissen, daß es auch anders sein könnte. Dies ist in der Natur, nur in den schlechten Schauspielen reden die Tugendhaften von ihrer Tugend und die Bösewichter von ihrer Abscheulichkeit u. s. w." — Hier hat Schlegel einen an sich richtigen Grundsatz auf die Spitze gestellt und ihn dadurch verkehrt. Freilich ist es ungeschickt, wenn der dramatische Dichter, anstatt den Inhalt seiner Charaktere in Handlungen zu entfalten, ihnen Reflexionen über ihre eigene Schlechtigkeit u. s. w. in den Mund legt; allein ebenso wenig genügt es zur Zeichnung eines Charakters, ihn eine Reihe gleichartiger Handlungen einfach verrichten zu lassen. Der Dichter muß zugleich die Stimmung in uns erregen, mit der wir diese Handlungen aufnehmen sollen. Wenn im Puppenspiel ein beliebiger Tyrann ohne weiteres einem Dutzend unschuldiger Leute den Kopf abschlägt, so erregt das nicht Schrecken, sondern Gelächter, und diese Natur des Puppenspiels hat auch die Einleitung zum Blaubart. Der blutdürstige Ritter beendet eine Fehde dadurch, daß er alle seine Feinde hängen läßt. Nun kann doch diese Einleitung keinen andern Zweck haben, als uns die grausame und gewaltthätige Natur des Helden zu versinnlichen. Tieck schildert aber seine besiegten Ritter ganz im Stile der Shakspeare'schen Narren; sie schwatzen untereinander, wie zu ihrem Sieger das thörichtste Zeug; wir finden es ganz natürlich, daß er darüber lacht, und der Tod jener komischen Personen macht auf uns den Eindruck eines Schwanks. Das Ganze soll aber keineswegs ein Schwank sein, im Gegentheil ist der Hauptinhalt des Mährchens, die beabsichtigte Ermordung der Agnes, mit allem Aufwand tragischer Schreckmittel ausgemalt. Die beiden letzten Acte auf dem Schloß des Blaubart sind von einer ächten und nicht gemeinen Poesie. Tieck hat nicht nur das äußerliche, materielle Grauen hervorgeru-

fen, er hat auch mit großer psychologischer Feinheit motivirt. Dieser Theil der Handlung ist also ganz dramatisch ausgeführt und steht in einem schreienden Contrast zu den vorhergehenden Narrenspäßen. Wenn Shakspeare tragische und komische Elemente durcheinandermischt, so ist darin doch keineswegs Willkür; die Grundstimmung ist vielmehr stets sehr deutlich und energisch festgehalten. Niemals ist er ironisch gegen seine eigenen Gestalten; wenn er einen Bösewicht, wie Richard III. oder Jago, zuweilen sich possenhaft geberden läßt, so dient dieser wilde Humor nur dazu, die dämonische Natur schärfer hervorzuheben; er ist ein blutiger Hohn, den sie der Welt entgegenschleudern. Durch die willkürliche Mischung beider Momente wird jenes unklare und schwankende Gefühl hervorgerufen, das uns bei den Begebenheiten der Wirklichkeit zuweilen überfällt, dem wir aber in der Kunst entgehen wollen. — Ein zweites Mißverständniß hängt genau damit zusammen. Tieck läßt die glückliche Katastrophe nicht aus verständigem Plan, auch nicht aus dem Zufall hervorgehen, sondern aus den Eingebungen eines Thoren. Der Bruder der Agnes, Simon, hat ein Vorgefühl, daß seine Schwester in Noth ist; während er sonst von seinen Brüdern als ein Träumer verspottet wird, ist jetzt die Lebhaftigkeit seiner Phantasie so groß, daß alle mit fortgerissen werden. „Das Tollste bei der Tollheit ist, daß sie vernünftige Menschen ansteckt.“ An sich ist dieses Motiv nicht undramatisch, denn in dem, was man doppeltes Gesicht oder Ahnung nennt, liegt bei einer Natur, die mehr in der Phantasie und im grübelnden Gefühl lebt, als in der praktischen Welt, keine poetische Unwahrheit, und wenn der Philosoph dieses irrationelle Moment auflösen müßte, so ist es dem Dichter erlaubt, es in seiner unaufgelösten Gestalt anzuwenden, wie ja Shakspeare so häufig psychologische Thatsachen in sinnliche Erscheinungen und Wunder krystallisirt. Allein Tieck hat es dadurch verdorben, daß er die Natur Simon's aus der dramatischen Färbung des Stücks heraustreten läßt. Simon ist melancholisch geworden durch Vorausnahme des transscendentalen Idealismus; er reflectirt über Ich und Nicht-Ich, Sein und Nichtsein, Raum und Zeit u. s. w. auf dieselbe Weise, wie Aristophanes seinen Sokrates reflectiren läßt, d. h. durchaus possenhaft, mit unzweckmäßiger Anwendung der Speculation auf endliche, dem gemeinen Leben angehörige Gegenstände. So macht er auf uns den Eindruck einer parodischen, dem Lustspiel angehörigen Figur, und wir gerathen außer Fassung, als aus ihm plötzlich ein tragisches Motiv genommen werden soll. Der Dichter hat geflissentlich seinen eigenen Zwecken zuwider gearbeitet. — Dieser Mangel an dramatischer Einsicht zeigt sich ebenso in der Nachlässigkeit der Composition, in der Einmischung von Episoden, die nicht nur aus dem Zusammenhang des Stücks heraustreten, sondern die auch an sich sehr langweilig sind.

Tieck hat im spätern Alter versichert, er habe seine Stücke für die Aufführung berechnet; aber das schreibt sich erst aus einer Zeit her, wo man den Begriff eines mit den Vorstellungen des Volks zusammenhängenden Theaters vollständig verloren hatte, wo der Faust, der Götz, der Sommernachtstraum, die Antigone und Medea, die Calderon'schen Stücke, mit oder ohne Musik, neben Joco dem brasilianischen Affen und dem Hund des Aubry ungenirt über die deutsche Bühne gingen, wo durch die Oper die Einbildungskraft auf das gründlichste demoralisirt war und wo Goethe sich im Gespräch mit Eckermann behaglich über die Vorstellung ausließ, den zweiten Theil seines Faust auf dem Theater zu sehen, und sich namentlich auf die schöne Gruppe freute, deren Mittelpunkt der Elephant, auf dem Plutus reitet, bilden sollte. Bei einer solchen Stimmung der Phantasie war es wohl begreiflich, daß man der Abwechslung wegen auch einmal den gestiefelten Kater über die Breter führte. Als Tieck aber die Volksmährchen dramatisirte, hat er schwerlich ihre Ausführbarkeit in Erwägung gezogen, was schon die in Worten ausgedrückte Ouvertüre in der „verkehrten Welt", die redenden Instrumente und die singenden Blumen im „Zerbino" beweisen.

Aristophanes geißelt solche Verirrungen seines Zeitalters, die sehr ernst in die politischen und religiösen Zustände seines Vaterlandes eingriffen. Er sprach zu einem Publicum, welches durch das Zusammendrängen aller höhern nationalen Thätigkeit in einen kleinen Raum befähigt war, sich über Dinge ein Urtheil zu bilden, die sonst nur von der feinsten Bildung verstanden werden. Unsere modernen Aristophanesse dagegen beschäftigen sich ausschließlich mit dem Gegenstand, den sie allein verstehen, mit der Literatur; sie lenken die Phantasie von den Gegenständen der wirklichen Welt auf die Reflexe derselben und untergraben dadurch allen realistischen Sinn. Nebenbei ist die völlig unkünstlerische phantastische Form nicht blos aus dem Vorbild des Aristophanes hervorgegangen, sondern aus den Reminiscenzen der Wiener Zauberposse, der Zauberflöte, des Donauweibchens u. s. w. Es ist ein nicht ungewöhnliches Vorurtheil, man könne die naiven Formen der Volkslustbarkeit durch Einführung eines höhern Grades von Bildung veredeln. Zu gewissen Späßen gehört aber Unmittelbarkeit, ja selbst Rohheit, wenn nicht ihre Spitze abbrechen soll. Die Localposse benutzt das Mährchen, weil sie dreistere Schwänke, überraschendere Verwandlungen darin anbringen kann. Schon darin tritt sie aus der Naivetät heraus, der Schwank wird zur Zote, das freie Spiel der Phantasie, die sich an die Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen darum nicht bindet, weil sie dieselben nicht kennt, zur reflectirten Albernheit. Noch mißlicher ist der Versuch, auf dem künstlichen Umwege der Reflexion wieder zur Unmittelbarkeit zurückzukehren. Wenn der ge-

bildete Dichter sich auch noch so fest vornimmt, aus den Voraussetzungen seiner Bildung herauszutreten und sie völlig zu vergessen, so gelingt es ihm doch nicht ganz; er muß motiviren, näher ausführen, muß Streiflichter werfen auf die Cultur, der er entflieht, ironischer oder sentimentaler Art. Aus dem Wunder wird ein unheimliches Hexenwerk, aus der Willkür haarsträubende Barbarei. Eine unserer Bildungsstufe fremde Moral wird für unsern Geschmack zugerichtet und dadurch verdreht. Die luftigen Gestalten der kindlichen Phantasie verwandeln sich in Fieberspuk; die zusammenhanglosen, aber anmuthigen Geschichten in pseudophilosophische Symbole.

Unter diesen Versuchen verdient der gestiefelte Kater (1797) entschieden den Vorzug. Das Stück sprudelt von treffenden Witzen, liebenswürdig tollen Einfällen und guter Laune, es hat dabei einen ziemlich abgeschlossenen Rahmen und man kommt in der Handlung, wenn auch mit einiger Mühe, allmälig vorwärts. — Allein in dem Behagen, mit welchem die Verbildung des Spießbürgerthums geschildert ist, liegt doch etwas Erzwungenes. Das Stück, welches der Dichter diesem „verbildeten" Publicum vorspielen läßt, ist in der That der absolute Unsinn, und die Böttiger, Schlosser, Wiesener und wie die Repräsentanten des „aufgeklärten Geschmacks" sonst heißen, hatten das größte Recht, es auszuzischen. Am wenigsten ist es das, wofür der Dichter es ausgiebt, ein naiv dargestelltes Ammenmährchen: es ironisirt beständig sich selbst und setzt in seinen Anspielungen eine weitgehende literarische Bildung voraus. „Ich wollte nur den Versuch machen, sagt am Schluß der ausgepochte Dichter zum Publicum, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurückzuversetzen, daß Sie dadurch das dargestellte Mährchen empfunden hätten, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein sollte." — Leider ist der gute Dichter noch mehr in dem gewohnten Kreise seiner Bildung befangen, als das Publicum selbst. Der bei weitem größte Theil seiner Einfälle beruht auf Beziehungen zu der aufgeklärten Welt, gegen die er polemisirt. Seine Mährchenfiguren haben keinen realen Inhalt, sie sind nur Namen, unter denen beliebige Reflexionen über das Zeitalter eingeschwärzt werden. Daher sind die directen polemischen Beziehungen das Gelungenste. Das dargestellte Publicum ist viel ergötzlicher, als das Stück, das ihm aufgeführt wird. Der „gestiefelte Kater" hat seinen großen Erfolg theils einigen wirklich sehr glücklichen Einfällen zu verdanken, hauptsächlich aber der Freude der sogenannten Gebildeten über die vielfältigen literarischen Anspielungen.

Der Einfall, das Publicum selbst aufs Theater zu bringen, hat dem Dichter so wohl gefallen, daß er ihn in seinem nächsten Stück, die verkehrte Welt (1799), wiederholt. Diesmal fehlen, wenn man von ein-

zelnen kleinen Einfällen absieht, z. B. von dem empfindsamen Rabe und seinen verehrungswürdigen Kindern, die satirischen Beziehungen fast gänzlich. Der Dichter versucht, die Ironie auf eigene Füße zu stellen, aber seine gute Laune ist nicht sehr ausgiebig; er muß sich zum Humor zwingen. Die Komik wird dadurch hervorgebracht, daß die Vorstellungen auf dem Theater bald als das, was sie wirklich sind, als Schein gelten sollen, bald als das, was sie vorstellen. Dieser an sich nicht schlechte Spaß wird mit unerhörter Pedanterie zu Tode gehetzt. Vor Anfang des Stücks tritt ein Epilog auf, der mit den Worten beginnt: „wie hat Ihnen das Stück gefallen?“ Das ist ein guter Einfall, aber was soll man dazu sagen, daß der Symmetrie wegen zum Schluß auch noch ein Prolog auftritt, der die Zuschauer anredet: „Sie werden hier ein Stück sehen u. s. w.?“ — Die handelnden Personen sprechen bald in ihrer Rolle, bald als Schauspieler; das ist noch nicht genug: auch die dargestellten Rollen sind etwas Anderes, als wofür sie sich ausgeben. So wird z. B. Apoll und die neun Musen dargestellt; die Musen sind Grisetten, und sie werden dargestellt von Frauenzimmern, die weder Grisetten noch Musen sind. Das Publicum selbst tritt im Schauspiel auf; in diesem Schauspiel wird wieder ein anderes Schauspiel aufgeführt, in diesem andern Schauspiel ein drittes und darin noch ein viertes. Dieser ungeheure Apparat, um einen doch nur sehr dürftigen Scherz hervorzubringen, macht einen höchst unbehaglichen Eindruck.

Das Positive in diesen Aristophanischen Lustspielen ist der Krieg gegen den Idealismus in allen Formen, gegen den Ernst überhaupt, oder wenn man will, die Apologie des durch Gottsched verbannten Hanswurst. Hanswurst soll wieder der Apollo des Theaters werden und Colombine seine Muse. Das Vorbild, welches dem Dichter vorgeschwebt, ist Goethe's *Triumph der Empfindsamkeit*, jene Verspottung eines falschen Idealismus, an dessen Ursprung sich Goethe mitschuldig fühlte. Schon im Triumph der Empfindsamkeit ist bei der vortrefflichen Anlage die Ausführung mittelmäßig, und die Einmischung eines ernsthaft gemeinten Monodrams als Contrast gegen die Caricaturen hat der Dichter selbst später als einen Frevel empfunden. Tieck hat sich durch diese Erkenntniß nicht von einem zweiten Versuch derselben Art abhalten lassen.

Die Elemente, die in den Volksmährchen zerstreut sind, hat der Dichter in dem Drama: *Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack, gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers* (1799), Aristophanisch krystallisirt. Das Stück hat noch in unsern Tagen zahlreiche Bewunderer, obgleich der Geschmack wesentlich eine andere Richtung genommen hat. Wenn diese Bewunderung zum Theil sich auf den innern Werth einzelner Stellen bezieht, auf die treffenden Witze und ansprechenden Melodien, so hat sie doch zugleich einen an-

dern, weniger erfreulichen Grund. Es ist die Freude einer Bildung, die ihren innern Kern verloren hat, mit ihrem Inhalt spielen zu können, in derselben Weise, wie heutzutage die politischen Witzblätter mit dem Inhalt der modernen Ueberzeugungen spielen.

Die Methode der Composition entspricht der „verkehrten Welt". Es ist die ausgesprochene Zwecklosigkeit, die als solche den höchsten Gipfel der ächten Kunst erstiegen zu haben glaubt. Zwar tritt diesmal kein Publicum auf, das der Handlung des Stücks gegenüberstände, dafür wechseln die Figuren des Stücks selbst beständig ihre Rollen; bald handeln sie naiv als wirkliche Personen, bald erinnern sie sich daran, daß sie nur Schöpfungen der poetischen Einbildungskraft sind. Einmal machen sie sogar den Versuch, die Mechanik des Stücks zurückzuschieben, und so treten denn die vorhergehenden Scenen von neuem wieder auf. Die einzelnen Scenen sind nach keinem andern Gesichtspunkt gruppirt, als daß sie stets den stärksten Contrast zu einander bilden sollen; oder vielmehr, sie sind nach Belieben durcheinandergeworfen, und das künstlerische Princip ist die unbändigste Willkür: aber wohl gemerkt, eine Willkür, die nicht naturwüchsig aus der Einbildungskraft des Dichters hervorgeht, wie z. B. im Atta Troll, sondern die mit Absicht und Reflexion verbunden ist. Die einzelnen Eingebungen drängen sich nicht mit unmittelbarer Macht hervor, um der Regel und des Gesetzes zu spotten, sondern sie werden künstlich hervorgesucht, um den Widerspruch, den Zweck des Dichters, hervorzubringen. Dazu dienen auch die Einmischungen von sprechenden Katzen und Hunden, vom Satan, von Zauberern u. s. w. Alle diese excentrischen Personen treten nicht als lebendige Wesen auf, die für sich eine poetische Existenz in Anspruch nehmen dürften, sondern nur als Arabesken, um das Gesetz des Contrastes zu versinnlichen.

In dieser Satire gegen den Geist des Zeitalters ist Alles zusammengehäuft, was die Romantik an der Aufklärung, an der Philanthropie und dem Rationalismus auszusetzen hatte: das Nützlichkeitsprincip, die Hervorhebung der praktischen Zwecke über das Spiel der Kunst, der verbildete classische Geschmack, der praktische Idealismus u. s. w. — Hier werden wir nun sowohl die Verwandtschaft zwischen der romantischen Kunst und dem transscendentalen Idealismus gewahr, als ihren Gegensatz. Einen sehr großen Theil der satirischen Bilder, durch welche Tieck das Streben des Zeitalters lächerlich zu machen sucht, finden wir in Fichte's Grundzügen wieder. Aber Tieck verspottet seine Zeitgenossen, weil sie überhaupt Ernst machen, anstatt in müßiger Poesie zu schwelgen; Fichte verdammt sie, weil sie nicht Ernst genug machen, weil sie auf halbem Wege stehen bleiben und mit ihren Idealen nur spielen, anstatt ihr Leben daran zu setzen. Ferner betrachtet Fichte die Literatur nur als ein einzelnes Symptom von

den praktischen Tendenzen des Zeitalters; bei Tieck ist sie die Hauptsache, und wenn man von einzelnen sehr unschuldigen Späßen über das Hofleben, den Kammerherrndienst und dergleichen absieht, so sind die meisten satirischen Einfälle nichts Anderes als verhaltene Recensionen über schlechte Bücher. Damals, wo diese Bücher allgemein gelesen und bekannt waren, freute man sich über diese Satire des Dichters, der sich damit begnügte, auf seine Ueberzeugung von der Werthlosigkeit derselben hinzudeuten; heute, wo man die Anspielungen nicht mehr versteht, müssen sie nothwendig Langeweile erregen, weil sie ohne allen selbstständigen Gehalt sind.

Dieser prosaischen, spießbürgerlichen Welt, die das Leben und die Literatur beherrscht, erscheinen nun die strebsamen und poetischen Gemüther, weil sie der Gewöhnlichkeit widerstreben, als verrückt. Charakteristisch sind die Repräsentanten des Ideals: der Hanswurst, der alte König, der kindisch geworden ist, mit Bleisoldaten spielt und sich unter ihnen „Ideale“ bildet, und der Prinz Zerbino, eine krankhaft aufgeregte Natur, welche Tieck — aus dem „Triumph der Empfindsamkeit“ entlehnt hat. Die prosaische Welt bemüht sich, diese excentrischen Personen zu curiren, und am Prinzen gelingt die Cur zuletzt, er wird „ein hoffnungsvoller junger Mensch“. — Auch hier werden wir an Fichte erinnert. Der Philosoph weist nach, daß die Menschen, in denen die Idee zuerst zum Durchbruch kommt, der Welt als Thoren und Schwärmer erscheinen müssen; aber während er die Schwärmerei nur als eine krankhafte Uebergangsperiode betrachtet, bleibt der Dichter bei diesem Zustand der Willkür stehen und feiert den Wahnsinn als das Ziel der Poesie.

Für den Inhalt der Schwärmereien bot sich nun der transscendentale Idealismus, welcher der öffentlichen Meinung spottete und das sogenannte Gesetz der Wirklichkeit in Frage stellte, als eine bequeme Handhabe. Schon im „Blaubart“ hatte der verrückte Philosoph Simon seinen Mitspielern durch Anspielungen aus der Wissenschaftslehre imponirt; in dem gegenwärtigen Stück wetteifern Hanswurst, Zerbino und der schwachsinnige alte König, die Wirklichkeit in das Reich der Ideale oder der Träume aufzulösen. Was dem Philosophen heiliger Ernst ist, wendet der Dichter als phantastischen Spuk an, um die Philister zu ärgern; im Grunde denkt er über die metaphysischen Abstractionen gerade so, wie die Aufklärer, die er verspottet.

> Arzt. Nein, mein Freund, ich gehe auf die Wirklichkeit los und halte mich nicht an leeren Idealen.
>
> Hanswurst. Die Wirklichkeit ist leer.
>
> Arzt. Nein, mein Freund!
>
> Hanswurst. Ja, Herr Doctor!
>
> Arzt. Nein, Herr Hofrath!

Hanswurst. Es giebt gar keine Wirklichkeit.

Arzt. Keine Wirklichkeit? Nun hören Sie einmal, meine Herren! Keine Wirklichkeit? O so müßte ja der Donner dreinschlagen, wenn es nicht einmal eine Wirklichkeit geben sollte! Und was wäre denn ich, und diese Herren, und der König, und der Hof, und der Hochgelehrte, und unsere königliche Bibliothek und der Teufel und seine Großmutter?

Hanswurst. Geburten der Phantasie.

Arzt. Sie mögen selbst ein Phantast sein. O mein Herr Hofrath, erlauben Sie mir wohl, daß ich Ihnen meine aufrichtige Meinung als ein Freund, als Ihr Verwandter und Schwager sagen darf?

Hanswurst. Reden Sie, Herr Doctor.

Arzt. Man sieht es Ihnen, dünkt mich, immer noch an, daß Sie ehemals als ein Narr gedient haben. Der alte Spruch hat wohl Recht, der da sagt: und wenn du den Narren in einem Mörser zerstießest, ja wenn du ihn zum Hofrath machtest, so ließe er doch von seiner Narrheit nicht.

Hanswurst. Mein Herr Dortor, ich muß die Ehre haben Ihnen zu sagen, daß ich .das äußerst übel nehme. Sonst bin ich nicht empfindlich, aber in dem Punkt kommen Sie mir an die Seele. Ich bin ein Narr gewesen, das ist wahr, aber die Zeiten sind gottlob vorbei. Sehen Sie dieses graue Haupt, sehen Sie dies Kreuz, das mir des Königs Gnade hat zukommen lassen, sehen Sie in mir den ehrwürdigen deutschen Hausvater einer zahlreichen Familie, und dann unterstehen Sie Sich noch zu sagen, daß ich ein Narr bin! .... Des Königs Majestät hat mich zum Stande eines Hofraths erhoben und dadurch gleichsam bestimmt ausgedrückt, der Mann soll hier, soweit meine Länder reichen, durchaus für keinen Narren gehalten werden! Auswärts mag man von ihm denken, was man will. So weit werden sich hoffentlich die Regalien des Throns noch erstrecken, Narren zu creiren, Ihnen zum Trotz, und wenn Sie der ausgemachteste Demokrat wären.

Arzt. Mir zum Trotz? Nun und nimmermehr, mein Herr!

Hanswurst. Meine Herren, Sie hören hier den Landesverräther.

Kammerherr. Er führt gehässige Reden, das ist nicht zu leugnen u. s. w.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Hofgelehrter (später, in der Akademie). O der Hofrath geht noch viel weiter, zweifelte er doch gestern sogar an der Wirklichkeit.

Präsident. An der Wirklichkeit? — Laßt mich das Ding nur etwas näher besehen, — an der ordentlichen, zweckmäßigen, an der eigentlichen Wirklichkeit?

Hanswurst. Woran soll man denn sonst zweifeln, wenn man sich einmal die Mühe giebt?

Präsident. Nein, Freund, ernsthaft gesprochen, das ist excentrisch, das geht ja nicht. Es giebt so tausend Dinge, über die man sich wohl einmal einen artigen Zweifel erlauben darf, aber bei dem allerausgemachtesten — u. s. w.

Nun genügt es aber dem Dichter keineswegs, die Uebergangsstufe aus der gemeinen Wirklichkeit zum Ideal zu schildern, er vertieft sich in das innere Heiligthum der Poesie; theils stellt er die Romantik dadurch dar, daß er Weise und Thoren durch Zauberspuk in die tollste Verwirrung bringt, wie im „Sommernachtstraum“ u. s. w.; theils bringt er eine Reihe poetischer Schäfer an, die gerade so viel Raum einnehmen, als die prosaischen Figuren, die in Reimen zu einander sprechen, Liebe empfinden und Lieder auf die Sehnsucht singen. Wäre nun Sentimentalität gleichbedeutend mit Poesie, so wären wir hier im reinsten Wunderland der Ideale; allein da diese Schäfer mit ihren Declamationen über die Waldeinsamkeit, über die Vöglein und Blumen u. s. w. nicht die geringste Bewegung und keine Spur von Leben zeigen, so merken wir sehr bald, daß wir uns in — „Erwin und Elmire“ befinden, nur daß Tieck breit und massenhaft ausführt, was Goethe leise und zart andeutet. Einzelne Lieder, die diese Schäfer in Rococostüm an den Mann bringen, z. B. „Feldeinwärts flog ein Vögelein“, „Komme, Trost der Nacht, o Nachtigall“, „der frische Morgenwind“ u. s. w., in denen Reminiscenzen an deutsche Volkslieder durchklingen, haben eine recht schöne Melodie; allein im Ganzen wird man doch durch das beständige stofflose Schmachten, Trachten, Thränen, Sehnen u. s. w., kurz durch die leere Empfindelei ermüdet. — Der höchste Gipfel der Poesie eröffnet sich, als Zerbino und sein Bedienter Nestor auf der Reise zum guten Geschmack in den Garten der Poesie kommen. Wer sich demselben nähert, fängt sofort an in Versen zu sprechen. In dem Garten wandeln die Schatten der abgeschiedenen Dichter in müßigen Unterredungen; sie setzen dem einfältigen Nestor, dem modernen Sancho Pansa, die höhern Mysterien der Kunst auseinander, z. B. daß die katholische Religion etwas Erhabenes ist, daß der Protestant gegen alles Gute protestirt, namentlich gegen die Poesie, und daß jetzt eine erbärmliche Zeit auf Erden sein muß. Man erfährt, wer ein wahrer Dichter gewesen ist und wer nicht; zu den erstern gehört z. B. Jakob Böhme. Nun mag man in diesen Ansichten dem Dichter beipflichten oder nicht, jedenfalls hat man doch wieder nichts Anderes vor sich, als verhaltene Recensionen. Der Dichter hat das auch selbst gefühlt, und um die Poesie seiner Schäfer, seiner Liebenden, seiner Waldbrüder u. s. w. zu überbieten, etwas Uebriges gethan.

Betritt den Garten, größte Wunder schauen
Holdselig ernst auf dich, o Wandrer, hin,
Gewaltge Lilien in der Luft, der lauen,
Und Töne wohnen in dem Kelche drin,
Es singt, kaum wirst du selber dir vertrauen,
So Baum wie Blume fesselt deinen Sinn,

Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe Zung und Rede.

Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennet,
Hat Göttin Phantasie allhier vereint,
So daß der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang, Geschwister nennet,
Umschlungen all sind alle nur Ein Freund,
In selger Poesie so fest verbündet,
Daß jeder in dem Freund sich selber findet.

Und so wie Farb und Blume anders klingen
Nach seiner Art in eignen Melodien,
Daß Glanz und Glanz und Ton zusammen dringen
Und brüderlich in einem Wohllaut blühn,
So sieht man auch, wenn die Poeten singen,
Gar manches Lied im Schimmer fröhlich ziehn:
Jedwedes fliegt in Farben seiner Weise
Ein Luftbild in dem goldenen Geleise.

Zuerst fängt der Wald an zu reden, dann die Rosen, Lilien ꝛc., die Vögel, das Himmelblau, die Harfe, die Flöte, welche unter andern die Bemerkung macht: „Unser Geist ist himmelblau, führet dich in blaue Ferne ꝛc.", bis endlich Nestor dem Waldhorn den Mund stopft, weil es sich schon im Sternbald laut genug ausgesprochen, dann redet die Quelle, der Bergstrom, der Sturm ꝛc., kurz es ist ein pantheistisches Zittern der ganzen Natur, die sich abquält, Sprache und Gestalt zu gewinnen, da doch diese Gabe eigentlich nur dem Menschen von den Göttern gegeben ist.

Tieck thut sich viel darauf zu gut, daß er die Sprache des Wassers, der Blumen, der Berge und anderer Naturgegenstände nachsingt, die dem prosaischen Gemüth verschlossen bleibt. Allein in die Blumen, Sterne und Wasserfälle allerlei artige Gedanken zu verlegen, ist für den Dichter nicht schwer, denn sie können ihm nicht widersprechen, und will es nicht stimmen, so hat er nur gescherzt. Wenn man allgemeine philosophische Ansichten über dies und jenes aussprechen will, so möge man es in eigener Person thun; der Werth dieser Ansichten wird dadurch nicht erhöht, daß man sie einer Rose oder Heuschrecke in den Mund legt. Viel schwerer ist es, das wirkliche Leben der kleinen Natur sinnig zu belauschen und in individueller Gestaltung wiederzugeben, so daß es anschaulich in unserer Phantasie aufgeht. Das Auge für das Kleinleben, welches manche unserer neuern Dichter, z. B. Adalbert Stifter, in hohem Grade ausgebildet haben, fehlt Tieck und den übrigen Romantikern fast gänzlich. Eine sentimentale Blumensprache ist am wenigsten geeignet, uns in das verborgene Wirken

der Natur einzuführen. Die Romantiker bewegen sich nur in Abstractionen und in allgemein gehaltenen Empfindungen, wo die concrete Natur anfängt, hört ihre Kunst auf. Es ist nicht Liebe zum Leben, nicht der mächtige Trieb, auch das Seelenlose in seiner innern Berechtigung anzuschauen, was sie zur Natur treibt, sondern nur die Flucht vor der Bestimmtheit überhaupt. Die seelenlose Natur erlaubt die Tändelei, aber ein menschliches Herz so zu zeichnen, daß es uns in lebendiger Individualität entgegentritt und uns zum Verständniß zwingt, das erfordert wirkliche Gestaltungskraft, und weil diese unsern Romantikern abging, haben sie sich zu Aposteln der Elemente gemacht. Wie ihre Freunde, die Naturphilosophen, haben sie die Gebilde der Natur zu artigen Hieroglyphen ausgeschnitzt. Man hat sich so lange damit abgequält, den Sinn derselben zu enträthseln, bis man es endlich merkte, daß man es lediglich mit Arabesken zu thun habe.

Im Garten der Poesie entschlüpft nun der Göttin eine unbedachte Aeußerung, durch welche uns unerwartet ein Licht darüber aufgeht, wo wir uns eigentlich befinden. Als sich Nestor nämlich darüber wundert, daß er in diesem heiligen Hain keine Raupen sieht: „kein Ungeziefer naht dem heiligen Wohnsitz". Dieser Garten ist uns bereits bekannt: Goethe hat ihn im Triumph der Empfindsamkeit sehr ausführlich geschildert. Es ist eine nachgemachte Natur. Die Blumen sind aus Seidenstoff, der Wald aus Fransen, der Mondschein ist eine rothe Lampe, und die Göttin, die in der Mitte sitzt, eine ausgestopfte Figur, deren Inneres mit Werther, Siegwart und andern Empfindsamkeiten gefüllt ist.

Der Garten der Poesie ist ebenso philisterhaft eingerichtet, als die profane Gesellschaft, gegen die er sich abschließt, und sein Inhalt, seine Interessen sind noch viel leerer und gemachter, als die Interessen, deren er spottet. Jeder Idealismus, der sich von den allgemeinen Interessen trennt, führt zur Coterie, und die schlechteste Art der Coterie entsteht, wenn die sogenannten schönen Seelen sich von der Welt isoliren und sich mit ihren Inspirationen und Weissagungen nur auf einander beziehen. Zuletzt merkt der Dichter selbst, daß es mit dieser poetischen Welt auch nicht viel auf sich hat, er läßt sie also gleichfalls fallen und es bleibt eine ziemlich unbehagliche Weltironie übrig, die allen Gegenstand verloren hat.

Für Tieck's Jugendwerke ist noch charakteristisch das Bündniß mit zwei Freunden von ähnlichem Talent und gleicher Ansicht, Bernhardi und Wackenroder. August Bernhardi, geb. zu Berlin 1769, studirte unter Wolf in Halle und wurde auf dem Werder'schen Gymnasium zu Berlin Tieck's Lehrer und bald genauer Freund. Sie bestärkten sich gegenseitig in ihren Ansichten über Kunst und schrieben gemeinschaftlich Theaterrecen-

sionen. An den Bambocciaden, 3 Bde., 1797—1800, hatten Beide Antheil. Das Buch war zierlich, leicht und geistreich geschrieben. Die laut ausgesprochene Tendenz war die Ironie gegen den Enthusiasmus und die philisterhafte Ehrbarkeit in jeder Form. Wenn man bedenkt, wie ernsthaft und nüchtern das Leben war, so wird man an diesen harmlosen Späßen kein Arg finden; es war an der Zeit, einmal die Berechtigung des Scherzes zu predigen, und es war kein Unglück, wenn man über das Maß hinausging.*)

Wilhelm Wackenroder, der innigste Jugendfreund Tieck's, der, geb. 1772 zu Berlin, mit ihm in Halle studirt hatte, starb bereits 1798 in Berlin. Vorher aber hatte er ein Werk geschrieben, welches einen entscheidenden Einfluß auf die weitere Entwickelung der Romantik haben sollte: die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797). Zwei Jahre darauf gab Tieck eine andere Schrift seines verstorbenen Freundes, mit dem er Alles gemeinsam gearbeitet, heraus: die Phantasien über die Kunst. Goethe hat sich über diese Schriften später**), wo der durch sie hervorgerufene Dilettantismus sich immer bedenklicher über das ganze Gebiet der Kunst ausbreitete, sehr bitter ausgesprochen und sie der Frömmelei beschuldigt. Im eigentlichen Sinne ist diese Beschuldigung nicht begründet: die katholische Sprache drückte eben nur eine artistische Vorliebe aus. Trotzdem haben die beiden Bücher auf die junge, strebsame Generation, die sich der Kunst widmen wollte, sehr schädlich eingewirkt, denn sie waren höchst populär, wie alle Einseitigkeit populär ist. In der fragmentarischen Weise der Schule wurde die Ansicht, daß man ein guter Künstler wäre, wenn man Gemüthstiefe und Andacht zur Kunst hätte, in unermüdlichen Variationen gepredigt. Mit andern Worten, es wurde, ächt dilettantisch, die Neigung mit dem Beruf, der Sinn für das Schöne mit der Kunst, die Bildung mit dem Talent, das Verständniß mit der Schule verwechselt. Wenn wir einmal ausnahmsweise einem richtigen Urtheil begegnen, so ist das immer ein Zufall. Das, worauf es eigentlich ankommt, wird nie gesagt. In seinem tändelnden Dilettantismus nimmt der Klosterbruder gern die Symbolik zu Hülfe,

*) Bernhardi blieb für Berlin der gesellige Mittelpunkt der jungen Schule; die Schlegel, Schleiermacher, Fichte, so wie auch die Jüngeren, Chamisso, Varnhagen u. s. w., fanden an ihm ihre Stütze. Er war mittlerweile Gymnasialdirector geworden und hatte 1801 durch seine „Sprachlehre", 1805 durch seine „Anfangsgründe der Sprachwissenschaft" den Versuch gemacht, den philologischen Studien eine philosophische Basis zu geben. Trotz des Scharfsinns, den er an dasselbe verschwendet hatte, blieb das Werk doch ohne Frucht. Er starb 1820.

**) In den Briefen an Meyer, bei Riemer.

weil man dabei Vieles denken kann, ohne sich unbedingt an einen Gedanken zu verpfänden. So finden wir in den Phantasien ein sehr auffallendes Mährchen von einem nackten Heiligen, der die fixe Idee hat, er müsse das Rad des Schicksals umdrehen: in dieses löbliche Geschäft ist er mit unablässiger Anstrengung vertieft, und wenn er einem Menschen begegnet, der etwas Anderes thut, der an Nichtigkeiten seine Kraft verschwendet, während es doch gilt, das Rad des Schicksals umzudrehen, so schlägt er ihn ohne Weiteres mit der Keule todt. Endlich hört er eine schöne Musik und dadurch wird der Zauber gelöst. Was das ganze Bild sagen soll, ist nicht der Mühe werth zu untersuchen; charakteristisch ist nur, daß die Heiligkeit, der Wahnsinn und die Poesie identificirt werden. Die romantische Muse hat in ihrer Physiognomie immer etwas von der Ophelia und sie unterläßt es selten, wenn sie auf den Idealismus überhaupt zu sprechen kommt, jedem wahrhaft andächtigen Gemüth den heiligen Wahnsinn zu empfehlen. Am consequentesten ist darin Hoffmann, der geradezu einen Verrückten, den heiligen Serapion, zum Schutzpatron seiner Poesie erwählt hat. — Um indeß die Tendenz nicht gar zu toll zu finden, muß man die Art und Weise ins Auge fassen, wie A. W. Schlegel das Buch dem Publicum empfahl.

> Mit Recht wählte der Verfasser, um für sein inniges Gefühl von der Heiligkeit und Würde der Kunst den lebendigsten Ausdruck zu finden, ein fremdes Costüm, aus welchem er selbst in der Vorrede nicht herausgeht ... Man ist nicht eher befugt, zu richten, bis man ein Kunstwerk ganz versteht, bis man tief in seinen und seines Urhebers Sinn eingedrungen ist. Dies ist aber nicht anders möglich, als wenn man alle eitlen Anmaßungen wegwirft und sich mit stiller Sammlung und liebevoller Empfänglichkeit des Gemüths der Betrachtung hingiebt. Der Charakter eines geistlichen Einsiedlers, dem die Kunst als eine Sache himmlischen Ursprungs gleich nach der Religion theuer ist, war vielleicht der angemessenste, der sich finden ließ, um eine solche Stimmung vorzubereiten. — Selbst ein Anstrich von Schwärmerei kann nicht verwerflich scheinen, wo er nur als Gegengewicht gegen die überhand nehmende Kälte gebraucht wird, welche in der Kunst nichts sucht, als einen zerstreuenden Sinnengenuß. Wer wird es dem schlichten, aber herzlichen Religiösen verargen, wenn er das Göttliche, was allein im Menschen zu finden ist, aus ihm hinausstellt, und das Unbegreifliche der Künstlerbegeisterung gern mit höheren unmittelbarrn Eingebungen vergleicht oder auch wohl verwechselt? Wir verstehen ihn doch, und können uns seine Sprache leicht in unsere Art zu reden übersetzen. Jene hat überdies, eben weil sie veraltet ist, den Reiz der Neuheit. So wesentlich verschieden die freien Spiele der Einbildungskraft, worin der Kunstgenuß besteht, von jener Andacht zu sein scheinen, welche eine zerknirschende Selbstverleugnung und gleichsam eine augenblickliche Aufhebung des irdischen Daseins fordert; so ist es doch unleugbar, daß die neuere Kunst bei ihrer Wiederherstellung und

ihrer größten Epoche mit der Religion in einem sehr engen Bunde stand. Es ist, als ob immer ein religiöser Antrieb das Streben des bildenden Künstlers, Ideen von höheren Naturen in die Form der Menschheit aufzufassen, anregen und bestimmen müßte...... Wenn wir, der Forderung gemäß, daß der Betrachter sich in die Welt des Dichters oder Künstlers versetzen soll, sogar den mythologischen Träumen des Alterthums gern ihr luftiges Dasein gönnen, warum sollten wir nicht, einem Kunstwerke gegenüber, an christlichen Sagen und Gebräuchen einen näheren Antheil nehmen, die sonst unserer Denkart fremd sind? In dieser Bedeutung ist das Wort glauben zu verstehen, und wir hielten es für wichtig, diesen Gesichtspunkt ausdrücklich festzustellen, weil wir befürchten, daß bei der Wachsamkeit gegen den Katholicismus den guten Klosterbruder weder sein Beruf noch seine eigne Toleranz gegen den Vorwurf sichern wird, seine Kunstliebe habe eine Tendenz zu demselben.

So rechtfertigte damals, 1797, Schlegel das Beginnen des ihm unbekannten Klosterbruders. Auf dieselbe Weise lobte er Herder, daß er sich durch die gewöhnliche Denkart derer, die immer vergessen, daß für die Poesie alles Schöne wahr ist, nicht habe abhalten lassen, die Marienlieder Balde's in seine „Terpsichore" aufzunehmen.

Wenn die zarten Täuschungen des Herzens in der Liebe heilig sind, wie sollten wir nicht gern einem Dichter, der auf der Erde keine Laura fand, noch finden durfte, seine anbetende Hingebung an ein über den Wolken schwebendes Bild himmlischer Weiblichkeit nachfühlen wollen?.... Unsere jetzt lebenden Dichter entfernt der Geist des Zeitalters immer mehr davon; desto willkommener ist es, daß im Namen eines frommen verstorbenen Sängers der heiligen Jungfrau eine Kapelle gestiftet worden ist u. s. w.

In diesem Sinne hat A. W. Schlegel selber nicht verfehlt, die heilige Jungfrau in wohlklingenden Sonetten anzusingen; vorzüglich mit Rücksicht auf die Malerei des 16. Jahrhunderts. Bei dem Eifer, diejenigen Künste, die noch mit dem Makel eines irdischen Stoffs behaftet waren, in den Aether der reinen Dichtung aufzunehmen, machte es nicht die geringste Schwierigkeit, daß die Mitglieder der Schule in das eigentlich Technische keine Einsicht hatten: die Lebhaftigkeit und Zuversicht, mit der sie urtheilten, imponirte nicht nur dem „gebildeten" Publicum, sondern auch einem großen Theil der jüngern Künstler, die dem neuen Evangelium keinen Widerstand entgegenzusetzen wußten. Das nächste Vorbild war Heinse in Ardinghello und Hildegard. — In der Einfachheit und Einseitigkeit seines Princips lag eine gewisse Verwandtschaft mit der romantischen Schule. Er hatte die schöpferische Kraft ganz mit der Kraft des Genießens identificirt und denjenigen für einen großen Künstler erklärt, der gesunde Sinne, kräftige Nerven und starke Leidenschaften hatte. Was die

Romantiker lehrten, war zwar auf den ersten Anschein das Gegentheil, denn es kam ihnen mehr auf ein zartes und reines Gemüth an, aber die Verwechselung zwischen Receptivität und Productivität war doch dieselbe. Diese Bestrebungen werden von der Schule in sämmtlichen Zeitschriften mit großem Eifer fortgesetzt. Schon im Athenäum (1799) beschreibt Caroline Schlegel, gemeinschaftlich mit ihrem Mann, die Gemälde der Dresdner Galerie mit einer schönen Wärme und einer plastischen Anschaulichkeit, der nur G. Forster's Ansichten vom Niederrhein gleichkommen. Der Geschmack ist noch durchaus idealistisch, das Urtheil über die Niederländer, namentlich über Rubens, höchst ungerecht. „Durch die Reformation, sagt bei dieser Gelegenheit Schlegel S. 144, wurde das erneute Christenthum von seiner ehrwürdigen Vorzeit abgeschieden, und eine mystische Welt hinter ihm vernichtet. Auf gewisse Weise wiederholte sich, was bei der Verdrängung des Heidenthums durch das ursprüngliche Christenthum geschehen war:

— Der alten Götter laut Gewimmel
Hat sogleich das stille Haus geleert:
Unsichtbar wird einer nur im Himmel,
Und ein Heiland wird am Kreuz verehrt." —

Das ist gar nicht orthodox; zuletzt freilich verläuft das Gespräch in Sonetten an die heilige Jungfrau, der vom Standpunkt der Ironie und Bildung freie Huldigungen dargebracht werden.

Das Evangelium dieses Kunst-Idealismus enthält Tieck's unvollendeter Roman Franz Sternbald's Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte (1798). Das Buch zerfällt in zwei, in Ton und Stimmung wesentlich abweichende Theile. Der erste ist fromm, gemüthreich, etwas weinerlich, der zweite sinnlich, mit einem gewissen Anstrich von Liederlichkeit. Für die Lehrjahre des jungen Künstlers mußten natürlich die Lehrjahre des Lebensvirtuosen Wilhelm Meister ein Vorbild sein: die Verwandtschaft liegt vorzugsweise in der träumerischen Hingebung an die dämonische Gewalt des Zufalls: der Lehrling vergißt jeden Augenblick den Zweck seiner Reise. Aber es fehlt die heitere und warme Sinnlichkeit, die aus jeder einzelnen Scene im Wilhelm Meister ein so reizendes Bild macht. Tieck giebt sich die größte Mühe, auf der einen Seite die ängstliche, aber fromme Beschränktheit des kleinbürgerlichen Lebens zu versinnlichen, auf der andern die kecke Beweglichkeit lebensfroher Figuren durch Walddecorationen, durch glänzenden Hausrath, durch ein fortwährendes Horn- und Flötenconcert zu heben. Aber das Eine mißlingt ihm wie das Andere, denn seine Gemüthsbewegung ist immer nur eine scheinbare, er macht einen großen Aufwand, um eine bedeutende Situation vorzubereiten, aber wenn

diese nun wirklich eintritt und man erwartet, die Seele werde sich in freier Thätigkeit entfalten, fängt plötzlich der Eine oder der Andere an, den Inhalt seiner Gemüthsbewegung in einer lyrischen Improvisation zu schildern, die in der Regel vier bis fünf Seiten dauert. Diese Naturlyrik nimmt fast den dritten Theil des Buchs ein, sie hat alle Fehler der Improvisation, sie ist nur Stimmung ohne Melodie und ohne Bild, aber ihr fehlt jene Frische, jene einfältige Kraft, durch die uns die ächten Naturlaute der Volkspoesie werth werden. — Den ersten Theil dieses Romans muß man mit Jean Paul's Flegeljahren vergleichen, die durch einzelne kräftige Anschauungen einigermaßen für den Mangel an Composition entschädigen. Bei Tieck ist die Kindlichkeit und Naivetät, die fortwährenden Seufzer und Thränen und die Hoheit, die sich selbst nicht kennt, durchaus gemacht, sie entspringen aus der Doctrin, nicht aus der Anschauung oder Empfindung. Die Schilderung Albrecht Dürer's erinnert an die spätere Novelle über Shakspeare, es fehlt diesem „hohen Menschen", dieser „schönen Seele" ebenso an Fleisch und Blut, wie dem Emanuel Jean Paul's. — Tieck hat seinen Roman in eine bestimmte historische Zeit, in das 16. Jahrhundert verlegt, und er versucht in der Art und Weise, wie man reist, wie namentlich die unteren Stände mit einander verkehren, die Sitten dieser Zeit zu versinnlichen. — Aber sein falscher Idealismus tritt ihm dabei überall hindernd in den Weg, er verklärt seine Charaktere ganz ins Blaue hinein. Seine Künstler und vornehmen Leute, die Florestan, Ludovico, die schöne Gräfin, die als jagende Amazone auftritt u. s. w., sind nicht aus dem 16. Jahrh., sondern aus dem Wilhelm Meister. Der träumerische Ton und die Dämmerung läßt die geschichtliche Plastik verschwinden: die bedeutenden Charaktere der Zeit, z. B. Hans Sachs und Luther, werden zwar erwähnt, aber nur durch das Medium der Empfindung angeschaut, der Letztere wird beiläufig sehr gelobt. Die einzige Person, bei der eine bestimmte Schilderung wenigstens versucht ist, Lukas von Leyden, ist als Charakter zu unbedeutend. Tieck zeigt mitunter ein schönes Gefühl für die deutsche Treuherzigkeit, aber seine Anschauung ist zu zärtlich, um sie wirklich zu gestalten, es sind schwächliche Nebelbilder der Sehnsucht. Und ebenso ist es im Grunde mit dem frivolen sinnlichen Treiben der andern Gruppe. Von dieser wird uns eine Fülle lustiger Abenteuer mitgetheilt, die aber nicht lebendig in einander eingreifen. Die eingestreuten Reflexionen über Kunst und Religion sind wohlgemeint und zeigen eine gewisse Vielseitigkeit, sie sind aber nicht bedeutend genug, um uns über die Armuth des Stoffs zu täuschen, und es fehlt ihnen namentlich die individuelle Wahrheit. Aeußerst komisch ist der novellistische Rahmen von der schönen Unbekannten, die den jungen Maler ahnungsvoll umschwebt und die sich gerade wie Nathalie als Schwester der coquetten Gräfin erweist,

namentlich die Scene des Wiederfindens. Ueberhaupt sind die Ueberraschungen sowohl in den Wendungen des Charakters wie in den Ereignissen gerade so stark wie im William Lovell, und eben dadurch, daß das Ungewöhnliche als alltäglich dargestellt wird, hört es auf romantisch zu wirken.

Unter den eingestreuten Liedern ist auch das bekannte Gedicht vom Phantasus, von dem alten grillenhaften, kindisch-gewordenen, halbverrückten Mann, der den Tag über von der Vernunft eingesperrt wird, des Nachts aber, wenn seine Wärterin schläft, sein buntes Spielzeug auspackt und mit großer Geschäftigkeit zu wirthschaften anfängt: ein so richtiges und treffendes Bild von der romantischen Phantasie, daß der bitterste Feind der Schule es nicht boshafter hätte ersinnen können. —

Weit anmuthiger, weit mehr an den Ton des W. Meister erinnernd, ist ein unvollendeter Roman von Dorothee Veit: Florentin, den Fr. Schlegel, ihr späterer Mann, 1801 herausgab. Die Fortsetzung ist unterblieben. Warum dieses Buch in jener Zeit nicht einen größern Erfolg gehabt hat, können wir nicht vollständig übersehen; vielleicht weil man von jeder neuen Schrift der Romantiker etwas stark Tendenziöses erwartete und sich in diesem Fall in seiner Tendenz getäuscht fand. Der Florentin ist ohne Zweifel das Beste, was die Romantiker im Fach der Novelle geleistet haben, das Einzige, was man, ohne sich lächerlich zu machen, neben Goethe's Romanen erwähnen darf. Zwar ist die Composition sehr schwach, durch unnöthiges Retardiren wird die Geschichte fortwährend in Verwirrung gesetzt und man erkennt nicht einmal eine zweckmäßige äußere Gruppirung heraus. Auch ist die Neigung zur ironischen Auffassung des Lebens sehr stark und giebt namentlich dem Charakter des Helden einen gezierten Anstrich; allein die sinnliche Anschauung des Romans ist von einer hellen Farbe, namentlich die Schilderung des italienischen Lebens, und über einzelne Scenen breitet sich ein bezauberndes Licht. Die hineindämmernde Romantik ist sehr zart gehalten, etwa wie in den Unterhaltungen der Ausgewanderten, und durchaus nicht tendenziös. Auch das deutsche Leben ist in einzelnen Punkten, namentlich in der Vorstellung von einem deutschen Edelhof, sehr kräftig angeschaut und würdig aufgefaßt. Die Reflexionen sind nicht, wie gewöhnlich bei den Romantikern, äußerlich hineinverwebt, sie stellen nur Erlebtes und Selbstempfundenes dar und tragen das Gepräge der Natur. Die Anlage der Charaktere ist nicht gewöhnlich, wenn man auch namentlich in Clementine, der schönen Seele, das Goethe'sche Vorbild herauserkennt. Man begegnet einzelnen überraschenden Zügen und muß es bedauern, daß die Darstellung zu hastig und zu skizzenhaft ist, um vollständig zu überzeugen. Die eingestreuten Gedichte sind nicht correct, aber sehr plastisch und von individueller Fär-

bung und bilden einen wohlthuenden Gegensatz gegen das schwülstige Widmungsgedicht, mit welchem Fr. Schlegel seine Freundin einführt.

In dem Verhältniß Fr. Schlegel's zu Dorothee begegnet uns eine neue Seite der Romantik, die in hartem Gegensatz zu der mönchischen Ascese des Klosterbruders steht. — Schon in der Schrift über die Griechen und Römer (1797), die Schiller so großes Aergerniß gab, hatte Fr. Schlegel in der Abhandlung über Diotima sein weibliches Ideal auseinandergesetzt, indem er es nach Griechenland verlegte.

> In Athen (S. 266), wo das öffentliche Urtheil, gleich weit von geistloser Steifheit und von gesetzloser Gleichgültigkeit entfernt, wo nur das Schlechte unanständig war, wo es keine eigentlichen Vorurtheile, welche bei Barbaren die Stelle des sittlichen Gefühls vertreten, gab: da durfte der Weiseste seines Zeitalters wohl mit einer leichtsinnigen Priesterin der Freude Gespräche wechseln .... Zu Sparta ward überhaupt die Natur dem Gesetz und der Liebe aufgeopfert. Kein Trieb ist so mächtig, als falsche Scham; daher kann man als die höchste Blüthe der dorischen Tugend den Augenblick ansehen, wo die Spartaner in reiner heiliger Begeisterung die Kleidung und niedrige Scham von sich warfen und nackend ihre Kampfspiele feierten. In diesem großen Augenblick, wo sie auf dem Altar der Liebe dem Gesetz die letzte Schwäche der Natur zum Opfer brachten, entfaltete sich die Knospe ihres Staates zur vollen Blume. — — Diese eigenthümliche Stellung des Weibes in Griechenland wird durch das Streben gerechtfertigt, die Weiblichkeit wie die Männlichkeit zur höhern Menschlichkeit zu reinigen. Was wir Modernen unter Weiblichkeit verstehen, ist nichts weiter, als die vollendete Charakterlosigkeit. Die Griechen begingen den Fehler, daß ihre idealen, gebildeten, freien Weiber außerhalb der Sitte gestellt wurden; wir Modernen dagegen begehen den größern Fehler, die Idealität und Alles, was damit zusammenhängt, vom Begriff des Weibes überhaupt zu trennen. Was haben wir vom poetischen Ideal, wie überhaupt, so auch in der Darstellung der Weiblichkeit aufzuweisen, als Theorien, die nicht fertig, und Versuche, die mißglückt sind? Die Griechen gaben nur den außerhalb der Sitte stehenden Hetären das Recht vollkommener Bildung, aber auch dies partielle Recht befähigte sie doch immer, in der Kunst weibliche Ideale darzustellen; wir dagegen haben dies Recht vollkommen erstickt! Vor allen Dingen muß, wer die alte Geschichte richtig fassen, ja wer den Menschen und das menschliche Leben überhaupt bestimmt und klar erkennen will, sein Gemüth von falscher Scham reinigen, die das Thier verzärtelt, um den Menschen zu ersticken. Sie ist der eigentliche Prüfstein, um Bildung und Mißbildung zu unterscheiden, ein untrüglicher Adelsbrief der Barbarei, das Kind heuchelnder Furcht, die Gesellin eines verkehrten Verstandes und verworfener Sitten.

In dem doctrinären Roman Lucinde (1798), dem unheiligen Evangelium der romantischen Lebenskunst, ergänzte nun Fr. Schlegel dies angeblich den Griechen entlehnte weibliche Ideal durch das freigewordene

Ideal des modernen Weibes. — Diesem Buch fehlt Alles, was man sonst als Kennzeichen eines Kunstwerks anzusehen pflegt. Zunächst die Form. Zwar treten zwei Personen auf, die mit einander reden, und für die wir auch wohl mitunter eine Art von Situation hinzudenken könnten, aber weder die Personen noch ihre Verhältnisse sind charakterisirt. Man kann ihre Gespräche aus ihren Empfindungen nicht ableiten, noch weniger ihre Empfindungen aus ihrem Schicksal: es sind blasse Schemen ohne Physiognomie und ohne Lebensfähigkeit. Am wenigsten finden wir in den ganz unklaren und verwaschenen Situationen irgend eine Beziehung zur wirklichen Gesellschaft. Und wenn wir davon absehen und uns Mühe geben wollen, dem Gedankengang in den einzelnen Gesprächen zu folgen, so würde uns auch das unmöglich sein, denn es ist kein einziger ausgeführter Gedanke darin, geschweige denn eine dialektische Entwickelung oder auch nur ein Rhythmus der Empfindungen. Jeder Anlauf zum Denken wird durch dithyrambischen Schwulst, jedes Bild durch Abstractionen, jede Empfindung durch Persiflage gehemmt. Ja selbst das augenfällige Bestreben des Dichters, unsittlich zu sein, gelingt ihm nicht. Zwar wird die „Frechheit", der „Müßiggang" und die „Wollust" gefeiert, die „Tugend", die „Sittlichkeit" und die „öffentliche Meinung" verspottet, aber das alles sind Eigennamen allegorischer Gestalten, die möglicher Weise etwas ganz Anderes ausdrücken sollen, als was der gewöhnliche Sprachgebrauch damit bezeichnet. Es ist die gezierte Frivolität eines gebornen Pedanten. Die Situationen sind zwar sehr lächerlich, aber nicht eigentlich unmoralisch. Wenn z. B. Schlegel die Neigung eines dreijährigen Mädchens, auf dem Rücken zu liegen und die Beinchen in die Höhe zu strecken, als einen Protest der Genialität gegen die hergebrachte Sittlichkeit auffaßt, so ist der Einfall zwar albern, da doch das Gefühl der Scham erst in einem gewissen Alter eintritt, aber keineswegs unsittlich; und wenn der Held des Romans, der Maler Julius, in den Augenblicken der Liebe die Vorhänge künstlerisch gruppirt, die Beleuchtung ordnet, um zugleich ein anmuthiges Bild zu haben, und seine Lucinde auf alle diese Umstände sehr pedantisch aufmerksam macht, so ist das wieder mehr lächerlich als frivol. Wenn wir etwas in dem Buche unsittlich finden wollen, so ist es diese Ohnmacht und Blasirtheit, die sich künstlich zu erhitzen sucht, diese Coquetterie mit frechen Ausdrücken, die nichts bedeuten, und diese frostige Casuistik der Leidenschaft, die das Wesen der Leidenschaft aufhebt. — Das harte Urtheil, welches Fr. Schlegel zwei Jahre vorher über Jacobi's Woldemar ausgesprochen, fällt im vollsten Maaß auf ihn selber zurück. — Da nun die Doctrinen dieses wunderlichen Werks, das damals ziemlich allgemeinen Anstoß erregte und der Schule den ersten Stoß versetzte, in einer spätern

Generation wieder hervorgesucht worden sind, dürften einige Bruchstücke hier am Ort sein.

Alle Mysterien des weiblichen und des männlichen Muthwillens schienen mich zu umschweben.... Witz und Entzücken begannen ihren Wechsel und waren der gemeinsame Puls unsers vereinten Lebens; wir umarmten uns mit ebensoviel Ausgelassenheit als Religion. Ich bat sehr, du möchtest dich doch einmal der Wuth ganz hingeben, und ich flehte dich an, du möchtest unersättlich sein. Dennoch lauschte ich mit kühler Besonnenheit u. s. w.... O beneidenswürdige Freiheit von Vorurtheilen! Wirf auch du sie von dir, alle die Reste von falscher Scham, wie ich oft die fatalen Kleider von dir riß und in schöner Anarchie umherstreute.... Gleich einem Weisen des Orients war ich ganz versunken in ein heiliges Hinbrüten und ruhiges Anschauen der ewigen Substanzen.... O Müßiggang! Du bist die Lebensluft der Unschuld und Begeisterung; dich athmen die Seligen, und selig ist wer dich hat und hegt, du heiliges Kleinod! einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb!.., Unter allen Himmelsstrichen ist es das Recht des Müßiggangs, was Vornehme und Gemeine unterscheidet, und das eigentliche Princip des Adels... Nur in der Sehnsucht finden wir die Ruhe. Ja die Ruhe ist nur das, wenn unser Geist durch nichts gestört wird, sich zu sehnen und zu suchen, wo er nichts Höheres finden kann als die eigene Sehnsucht u. s. w.... Der Schwan sinnt nur darauf, sich an den Schooß der Leda zu schmiegen, und Alles, was nicht sterblich ist, im Gesang auszuhauchen... Die Zeit ist da, das innere Wesen der Gottheit kann offenbart und dargestellt werden, alle Mysterien dürfen sich enthüllen und die Furcht soll aufhören. Weihe dich selbst ein und verkündige es, daß die Natur allein ehrwürdig ist! —

Wie man sieht, ist die Sprache nicht gerade in der gewöhnlichen Art der galanten Literatur; es sind Ergüsse einer Sophistik, die sich an ihren eigenen Einfällen berauscht und ohne innere Wärme in einen bacchantischen Taumel geräth; allein es schimmert hinter diesen mystischen Bildern doch immer einige Realität durch, und sowohl die dithyrambische Phantasie über die schönste Situation, als die Allegorie über die Frechheit sind laute Zeugnisse für Erfahrungen, die man sonst doch nur im Stillen cultivirt. Am meisten gehen die Bekenntnisse eines Ungeschickten und die Lehrjahre der Männlichkeit auf das wirkliche Leben ein. Die letztern bewegen sich vorzugsweise im Spielhaus. Nebenbei werden sie durch das Verhältniß zu einer gewissen Lisette ausgefüllt, welche in allen einzelnen Zügen ihre beiden Vorbilder, Philine und Manon Lescaut, verräth, aber zum Schluß allen Traditionen dieser Art von Heroinen dadurch untreu wird, daß sie sich in Folge der Untreue ihres Geliebten selbst ersticht. Hier sind wir schon im Gebiet der Cameliendamen und können begreifen, wie das junge Deutschland in seiner Sturm- und

Drangperiode die Lucinde zu seinem Evangelium machte. Man kann das Buch gewissermaßen als ein Compendium der höhern Lebenskunst betrachten; aber ganz im Gegensatz zu den Romanen der classischen Schule geht es nicht auf harmonische Bildung, sondern auf excentrischen, hastigen, unruhigen Genuß aus; und in diesem Bestreben muß man Fr. Schlegel zugestehen, daß er keine Consequenzen scheut. Die beiden Hauptpersonen, beides künstlerische Naturen, verlassen wieder die Zelle des frommen Klosterbruders und stellen mit Heinse das Princip auf, daß nur die Sinnlichkeit der angemessene Vorwurf für die bildende Kunst sein kann. Bei dem Mangel an eigentlichem Stoff jagt der Dichter mit fieberhafter Hast seinen Einfällen nach, und obgleich er sie im Anfang ironisch hin und her zu werfen scheint, so nehmen sie doch schnell das Ansehn einer Doctrin an und zuletzt redet er sich so in Eifer, daß er trotz seines beständigen Spottes als ein Fanatiker seiner umgekehrten Weltordnung erscheint.

Daß die Sinnlichkeit, durch das Maß einer edlen Natur verklärt und durch das schöne Auge eines Dichters angesehen, ihr volles Recht hat gegen die Nüchternheit und Heuchelei der Pietisten und Puritaner, das durfte dem deutschen Volke nicht erst vorgesagt werden, das hatten ihm Goethe's Gedichte bewiesen. In der Vergeistigung der Sinnlichkeit hat Goethe das Höchste geleistet, weil bei ihm die feinste Empfänglichkeit einer urkräftigen Natur mit der zartesten Schamhaftigkeit einer vornehmen Seele sich paarte. Beides muß zusammenkommen, um jene classischen Gebilde hervorzurufen, an denen die späteste Nachwelt sich erfreuen wird. Goethe hat in seinen Elegien sehr scharf die Grenze festgestellt, über die das deutsche Volk nicht hinausgehen kann. Jede weitern Emancipationsversuche verlaufen in Schmutz oder in Albernheiten. In den Zeiten Werther's mußte die Leidenschaft gegen das verknöcherte System des Pietismus ankämpfen; wenn aber heutzutage unsere Lyriker noch Elegien darüber schreiben, daß das Christenthum die Sinnlichkeit ertödtet habe, und ein neues Lucindenevangelium verkündigen, so zeigen sie damit nur die Unreife ihres Gemüths und die Blindheit ihrer Phantasie.

Fr. Schlegel kommt nicht nur im Athenäum fortwährend auf die Lucinde zurück, sondern er hat sie noch in spätern Jahren, als er bereits zur katholischen Kirche übergetreten war, als ein heiliges und religiöses Buch gefeiert. Uebrigens erregte sie damals selbst im engern Kreise der Romantik starken Anstoß. A. W. Schlegel, Schelling, Steffens 2c. waren, wie sie uns nachher gestanden haben, sehr betroffen, allein sie sprachen es nicht aus, sie vertraten vielmehr das Werk den offenen und heimlichen Gegnern gegenüber. Gleich darauf erschienen aus jenem Kreise die Vertrauten Briefe über die Lucinde, „Gedanken, die denen des Buchs bald gleichlaufen, bald sich mehr oder weniger davon entfernen, und

tausend Ausdrücke der Achtung und Liebe für das in seiner Art einzige Werk." „So unbefangen und leicht, so unbekümmert um Alles, was geschehen kann, so ohne Rücksicht darauf zu nehmen, was das Herrschende und das Gedrückte ist in der Welt, sollte Jeder, der einmal in der Opposition ist und sein muß, sein Leben hinstellen, bei allem innern Ernst und hoher Würde scherzend mit den Elementen der Unvernunft, wie dieses ernste, würdige und tugendhafte Werk thut." — Wenn schon die Lucinde selbst trotz der ungeberdigen Kraftsprache im Ganzen als ein sehr trockenes und nüchternes Werk erscheint, so ist das Gefühl der Langeweile, welches die Vertrauten Briefe erregen, namentlich in den der Lucinde nachgeahmten Excursen, „Zueignung an die Unverständigen, Versuch über die Schamhaftigkeit ꝛc.", so groß, daß man die auffallenden Stellen leicht übersieht. Der Briefwechsel ist zwischen dem Herausgeber und drei Frauen, Ernestine, Caroline und Eleonore. In einem Brief an die Erste spricht sich der Herausgeber sehr streng über die Pruderie aus und droht, alle Pruden nach England zu deportiren. Ernestine versichert, daß diese Drohung ganz überflüssig sei, da sie mit ihm vollkommen übereinstimme. Die falsche Schamhaftigkeit sei ihr vollkommen fremd; sie wünsche zwar, daß Julius neben seiner Liebesbeschäftigung noch etwas Anderes triebe, aber „daß Julius, dem der Genuß gar nichts Neues sein kann, eines solchen Genießens desselben fähig ist, das ist mir sehr viel werth; die Bezauberung eines Neulings ist etwas sehr Zweideutiges und kann ziemlich gemeinen Ursprungs sein; darum kommt es mir immer so abgeschmackt vor, daß (vor der Hochzeit) auf die bewahrte Keuschheit in den meisten Romanen ein so großer Werth gelegt wird."

Diese und ähnliche Aeußerungen mußten um so mehr befremden, wenn man nachträglich erfuhr, daß der Herausgeber der Briefe, der in der Lucinde den Triumph der Lebenskunst und Bildung über die christliche Ascese jubelnd begrüßte, ein junger reformirter Geistlicher war, Friedrich Schleiermacher, Ernestine seine Schwester und Eleonore die Gattin des Prediger Grunow, die mit Schleiermacher auf das intimste befreundet war, und die er fünf Jahre darauf zur Trennung von ihrem Mann veranlaßte, bis plötzlich auftauchende Gewissensangst von Seiten Eleonorens das Verhältniß auflöste. Die Literaturgeschichte hat nicht das Recht, sich um die Privatverhältnisse der Schriftsteller zu kümmern, solange diese wirklich im Privatleben bleiben; sobald sie sich aber mit dreister Paradoxie in die Literatur eindrängen, gehören sie allerdings vor das Forum der Kritik.

Das Aergerniß, welches die Lucinde erregte, war groß und augenblicklich. Kotzebue schrieb seinen Hyperboreischen Esel, der in Leipzig aufgeführt wurde und in welchem ein junger Literat die Grundsätze der

Lucinde wörtlich citirt, bis er von dem wohlgesinnten Fürsten zur Cur ins Irrenhaus geschickt wird. Das Product war witzlos, aber die Stellen waren schlagend. A. W. Schlegel nahm sich seines Bruders an und schrieb die bekannte Ehrenpforte für den Theaterpräsidenten Kotzebue, eine seiner witzigsten Schriften, bei der man nur wünscht, daß sie nicht gar zu breit ausgeführt wäre. *) Aber wenn Kotzebue es durch seine eigenen Schriften dem Gegner leicht machte, so war darum für die Sittlichkeit der Lucinde noch nichts bewiesen. Als Fr. Schlegel (1799) aus Berlin nach Jena kam, führte er Dorothee (geb. Mendelsohn), die ihren Gemahl Veit verlassen, mit sich; erst nach einigen Jahren erfolgte die Heirath. A. W. Schlegel's Gattin, Caroline, geb. Michaelis, geschiedene Böhmer, verließ ihren Gemahl 1803, und ging mit Schelling, den sie bald darauf heirathete, 1803 nach Schwaben, von wo er eine Reise nach Italien beabsichtigte, sich aber bereden ließ, eine Professur in Würzburg anzunehmen. Sie starb 1809. Von Sophie Tieck und Andern reden wir noch. Solche Umstände werfen doch auf die Lucinde ein neues Licht.

Die Wirkung der Romantiker wurde dadurch bedingt, daß ihnen ein befreundetes und wesentlich derselben Richtung angehörendes Element in der Gesellschaft entgegenkam. Obgleich die deutsche Literatur in den spätern Jahren zum Theil in demokratische Hände gekommen ist, geht sie doch eigentlich von der Aristokratie aus. Goethe's Poesie mußte zuerst in den exclusiven Cirkeln nach allen Seiten hin empfunden und durchdacht werden, ehe sie so zubereitet sich auf die übrigen Schichten des Volks ausdehnen konnte. Daher hat die Literatur auch später immer eine Tendenz nach dem vornehmen Wesen gehabt, und selbst jene Schriftsteller, die mit allem Bestehenden reinen Tisch zu machen schienen, Heine an der Spitze, haben vorzugsweise für die Aristokratie geschrieben. — Der Einfluß der Frauen auf die Literatur, durch Goethe zuerst angeregt, wurde durch die Romantiker auf die Spitze getrieben. Die Rollen tauschten sich, die Frauen wurden productiv, die Männer receptiv; die ganze Literatur drängt sich in die Theecirkel. Seit der Zeit hat die Gesellschaft eine ganz andere Physiognomie angenommen. Der Feinheit und der Grazie entbehrt unsere Literatur nicht mehr; aber was bei andern Nationen für den

---

*) Kotzebue verdarb sich in Weimar das Spiel durch seine Intriguen. Nach dem schlechten Erfolg des Jon, Alarkos und der Natürlichen Tochter suchte er die Anhänger Schiller's (1802) zu einer großen Demonstration gegen Goethe zu vereinigen; das Unternehmen schlug fehl, er verließ Weimar und begab sich nach Berlin, wo er mit großen Ehrenbezeigungen empfangen, ja in die Akademie der Wissenschaften aufgenommen wurde. Von dort führte er mit Merkel im Freimüthigen einen lebhaften Guerillakrieg gegen Goethe und die Romantiker.

Verkehr der Geschlechter den Hauptreiz ausmacht, das Gemeingefühl, in dem alle Gegensätze sich neutralisiren, fehlt noch immer. Auch jene romantische Gesellschaft war durchaus exclusiv, sie hat dem nationalen Leben keine Stoffe zugeführt.

Erst in Berlin begann die massenhafte Wirksamkeit der Schule; eine wunderliche Thatsache, die aber in der Reaction gegen die Einseitigkeit des herrschenden Tons ihre Erklärung findet. Bis dahin hatte die Hauptstadt des preußischen Staats mit der liederlichen aristokratischen Geselligkeit Deutschlands in keiner Berührung gestanden. Wenn sie in den Zeiten der Lichtenau auch diese Seite des Lebens kennen lernte und nebenbei mit Geistersehern und Mystikern versorgt wurde, so war das eine vorübergehende Erscheinung, die ohne durchgreifende Folgen blieb. In einem neuen emporstrebenden, fast ausschließlich auf militärische Gewalt berechneten Staat ist der Luxus des geselligen Verkehrs, der immer eine gewisse Bequemlichkeit und Fertigkeit der Formen verlangt, durch die Natur der Sache ausgeschlossen. Schon damals hatte der Officier- und Beamtenstand jenes gesteigerte preußische Selbstgefühl, das den übrigen Deutschen so lästig fällt, aber es war noch nicht durch jenen Anstrich von Bildung aufgeputzt, dem man in unsern Tagen in Berlin nicht mehr entgeht. Die höhern Officiere sprachen unbefangen einen Dialekt, der nur entfernt an die deutsche Grammatik erinnerte, und die Beamten, ebenso an knappe, geschäftsmäßige Formen gewöhnt, konnten schon wegen der Beschränktheit ihrer äußern Lage nicht daran denken, sich dem Luxus feinerer Bildung hinzugeben. In allen diesen Kreisen spielten die Frauen eine ganz untergeordnete Rolle: sie mußten schweigen wie in der Kirche. — Die Masse des Berliner Publicums gehörte der Schule der alten Aufklärung an; die Nicolai und Kotzebue waren seine Propheten. — Eine eigene Gesellschaft bildete die französische Colonie, deren Sitten auf alten Ueberlieferungen ruhten und die durch den Einfluß Voltaire's eine neue Stärkung erlangt hatte. Hier fand man feine Formen und einen lebhaften Verkehr, aber im Ganzen wenig Interesse für die deutsche Literatur. — Ungleich wichtiger waren die Cirkel der reichen Jüdinnen. Sie hatten in der Regel eine weit über das gewöhnliche Niveau hinausreichende Bildung erlangt und versammelten, während ihre Männer das anspruchslose Geschäft trieben, die Blüthe der Schöngeister um sich. Das gesuchteste Haus war das der Henriette Herz (geb. 1764, gest. 1847)*), der Frau eines geistvollen Arztes, und nebenbei der größten Schönheit von Berlin. In ihrer Jugend hatte sie einen Tugendbund gestiftet, an dem u. a. Dorothee

*) H. Herz, ihr Leben und ihre Erinnerungen, herausgegeben von Jul. Fürst, Berlin, 1850. — Vgl. die Schilderungen von Merkel und Böttiger.

Mendelsohn, die Dichterin des Florentin, ihre Schwester Henriette, Therese Heyne (später Forster's und Huber's Frau), Caroline von Dacheröden (später Frau von Humboldt), Mariane Meyer (später Frau von Eybenberg) und ihre Schwester (später Frau von Grotthuis) theilnahmen; auch Sophie Mereau (geb. Schubart, geb. 1761, geschieden 1804, verheirathet mit Clemens Brentano, starb 1806) stand in Beziehung dazu. Dieser Tugendbund ging von dem Princip aus, daß die einzige Wirklichkeit des Lebens in der Liebe beruhe, und zwar nicht in der Liebe zu einem bestimmten Gegenstand, sondern in dem abstracten Liebesgefühl im Allgemeinen.

Höchst wunderlich ist es, wie ein Theil der jungen Aristokratie, den Prinzen Louis Ferdinand an der Spitze, sich mit dem Kreise der Geistreichen zusammenfand und auf ihn ebenso einwirkte, wie seinen Einfluß empfing. Prinz Louis Ferdinand stand dem altpreußischen Wesen ebenso gegenüber, wie die romantische Schule der bisherigen deutschen Bildung. Es war eine Empörung des natürlichen Gefühls gegen einen prosaischen, im Ganzen geistlosen, aber doch der Natur angemessenen Staatshaushalt. Einem Fürsten, der durch seinen Stand in allzu enge sittliche Traditionen gezwängt ist, sieht man den Bruch dieser Verhältnisse gern nach, wenn er mit vornehmer Grazie ausgeführt wird. Das wirkt dann wieder auf die sittlichen Begriffe der bürgerlichen Kreise zurück, mit denen er sich zusammenfindet. Wir sehen die Maitressen des Prinzen sich ganz ungenirt und ebenbürtig in jenen Kreisen bewegen, und es wird über exceptionelle sittliche Verhältnisse gedacht und empfunden, als wenn sie der einfachste Ausdruck der menschlichen Natur wären. Dasselbe that Gentz, der angehende Diplomat, und nach ihm die übrigen Diplomaten. Gentz verstand die Virtuosität des Lebens besser, als die pedantischen Doctrinairs der Romantik: von Christel Eigensatz an bis zu Fanny Elsler, der Göttin seines hohen Alters, hätte jede seiner Liaisons interessantere Schilderungen geben können, als die erfundene Lucinde. — Man muß übrigens nicht glauben, daß die Gardelieutenants im Gefolge des Prinzen mit Ernst und Andacht den Vorlesungen Fichte's, Schlegel's u. s. w. zugehört hätten; sie amüsirten sich darin und erzählten nachher die wunderbaren Dinge, die sie gehört hatten, weiter, nicht um Propaganda zu machen, sondern um ihren minder gebildeten Standesgenossen zu imponiren. Auch in dem Verhalten des Prinzen zu jenen Kreisen ist etwas Herablassung. Er läßt sich mit ihnen in die allerintimsten Herzensverhältnisse ein, aber er bleibt doch immer der vornehme Herr, der sich in diesen bürgerlichen Sphären mit vollkommener Bequemlichkeit bewegt und jedesmal den Ton anschlägt, den er haben will. Fanny Lewald, die

Demokratin, hat uns in einem Roman von diesem Leben eine ziemlich treue und, was charakteristisch ist, begeisterte Schilderung gegeben.

Die Männer, welche dem Kreise seine Richtung gaben, außer Goethe, der nie persönlich näher trat, waren Schleiermacher und Fichte. Es ist das eigentlich eine sonderbare Zusammenstellung. In Schleiermacher ist doctrinär ausgesprochen, was Goethe in seiner Poesie praktisch durchführte: die unbedingte Heiligung des Individuellen, der Cultus der Eigenthümlichkeit, die Umwandlung des Lebens in ein Kunstwerk. Schleiermacher war mit seiner zugleich unendlich anregenden und unendlich receptiven Natur vorzugsweise für die Frauen gemacht. Fichte dagegen ist ein metaphysischer Revolutionär, der seiner Idee zu Liebe ohne alle Barmherzigkeit alles Individuelle zu Boden schlägt; und doch nennt ihn Rahel beständig ihren Herrn und Meister, das zweite Auge Deutschlands neben Goethe. Wie das zusammenhängt, läßt sich nicht recht ausmachen, vielleicht war es der religiöse Anstrich seines Enthusiasmus, der einem weiblichen Herzen imponirte. — Die Königin in diesem Reich des Geistes war Rahel.

Rahel Levin*) (geb. zu Berlin 1771, † 1833) war von ihrer frühesten Jugend an bis zu ihrem Tode die Seele der geistreichen Gesellschaft in Berlin. Ein dauerndes Band der Freundschaft verknüpfte sie mit einer Reihe der bedeutendsten Männer, alle großen Ereignisse der Zeit spiegelten sich auf irgend eine Weise in ihrem Geist ab, und Niemand, der jenem Kreise nahe kam, hat sich ihrem Einfluß ganz entziehen können. Schon als junges Mädchen bezauberte sie die Cirkel von Berlin. Im September 1800 ging sie mit der überspannten, aber starkgeistigen Gräfin Caroline Schlaberndorf nach Paris, wo sie sich ein Jahr aufhielt und bedeutende Bekanntschaften anknüpfte; ihre Freundin, Frau von Humboldt, war ihr vorangegangen (1798—1799), ihr Bruder, Ludwig Robert, folgte ihr im nächsten Jahre. Nach Berlin zurückgekehrt, fand sie in dem Kreise von Fichte, Schleiermacher und Schlegel ihren geistigen Mittelpunkt; mit den abwesenden Romantikern, Fr. Schlegel u. A., stand sie in dauerndem Verkehr; die jüngern Anhänger der Schule, namentlich Fouqué, für den sie sehr schwärmte, dann Werner, Chamisso u. s. w., wurden ihr der Reihe nach zugeführt. Zu dieser jüngern Generation gehörte auch Varnhagen, der ihr seit 1807 näher trat und sie nach Beendigung des Krieges

*) Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. 3 Bde., Berlin 1834, Duncker & Humblot. — Galerie von Bildnissen aus Rahel's Umgang und Briefwechsel. Herausgegeben von K. A. Varnhagen von Ense. 2 Bde. Leipzig 1836, Reichenbach. —

1814 heirathete. Ihre nächsten Freunde waren, außer dem Prinzen Louis Ferdinand*) (seit 1800) und Gentz, Alexander von der Marwitz (geb. in der Mark 1787, seit 1809 im Dienst, fiel 1814), der Major Gualtieri, ein Paradoxenjäger im Sinn der Lucinde, der für Depravation schwärmte, der Maler Genelli (geb. 1763), Wilhelm von Burgsdorf, der genaueste Freund Tieck's (stirbt in Dresden 1822), Gustav von Brinkmann; Frau von Fouqué, Frau von Woltmann, Gräfin Josephine Pachta, Henriette Mendelsohn (die Schwester Dorotheens, die seit 1799 in Wien mit dem Skeptiker Wiesel, dem Bruder Paulinens, eine ähnliche romantische Colonie, wenn auch etwas materialistischer, gründete; starb 1831); ferner die Schauspielerinnen. Es machte sie doch sehr glücklich, wenn vornehme Damen, wie die Herzogin von Sagan, die Fürstin Carolath u. s. w. auf vertrautem Fuß mit ihr verkehrten. Als Frau von Varnhagen hatte sie später in der That die Blüthe der Berliner Gesellschaft um sich versammelt.

Rahel war eine durchaus innerliche Natur. Es gab für sie nur individuelle Erscheinungen, nur individuelle Gedanken; darum ist ihre Form noch unzugänglicher, als selbst Novalis. Die Gabe der Form ging ihr ab, so großen Sinn sie dafür hatte. Sie denkt nie aus, sie giebt nur den feinsten Parfum des Denkens. Solche Zurückhaltung, die sich dem endlichen Ausdruck entzieht, wird bei uns in der Regel überschätzt. Gedanken, deren Vermittelung wir nicht kennen, überraschen uns wie Inspirationen, und je weniger wir uns in dem Kreise unserer eigenen Ideen sicher fühlen, desto wehrloser trifft uns jeder Schlag einer Paradoxie. Kein Volk kennt so viel aphoristische Schriftsteller als Deutschland: Aphorismen im strengsten Sinn, d. h. aus dem Zusammenhang gerissene, unvollständige, durch eine besondere, uns nicht bezeichnete individuelle Stimmung gefärbte und daher nur halb verständliche Gedanken. Bei ihrer nervösen Natur war Rahel jeder Stimmung leicht zugänglich: sie bezeichnete in der Regel zu Anfang jedes Briefes die Witterung, um seine Färbung zu motiviren, und gewöhnte auch ihre Freunde, dasselbe zu thun. So müssen wir ihre Ideen nicht als einen klaren, bewußten Ausdruck ihres Geistes, sondern als einen modificirten, gebrochenen betrachten: wir dürfen es nicht einmal mit ihren Gefühlen, namentlich wo die Trauer einen witzigen Ausdruck sucht, zu ernst nehmen.

Es liegt in dieser Paradoxie der Gedanken ein gewisser Schmerz, denn sie verräth eine mangelnde Befriedigung im Gebiet der Empfindung, ein reiches, aber unfertiges Gemüthsleben. Die individuellen Gedanken sind in

---

*) Vergl. in der „Galerie" den merkwürdigen Brief über seine Maitresse Pauline Wiesel, 1806. Ferner: Rahel I., S. 556—559.

der Regel weiter nichts als scharf zugespitzte Empfindungen, die ihre natürliche Entwickelung nicht haben finden können, ihr ganzes Denken und Beobachten ein zurückgehaltener Roman des Herzens*).

---

*) Von ihrem ersten Liebesversuch mit Karl Graf Finkenstein (1797) haben wir nur dürftige Notizen; aber einzelne Stellen ihrer Briefe, die wir hier zusammenstellen, geben uns, abgesehen von ihrer Nervenschwäche, eine ziemlich klare Einsicht in den Gang ihrer Entwickelung. — (1795, an Veit: 1, S. 133.) Ich habe solche Phantasie, als wenn ein außerirdisch Wesen, wie ich in diese Welt getrieben wurde, mir beim Eingang diese Worte mit einem Dolch ins Herz gestoßen hätte: Habe Empfindungen, siehe die Welt wie sie wenige sehen, sei groß und edel, ein ewiges Denken kann ich dir auch nicht nehmen; eins hat man aber vergessen, sei eine Jüdin! Und nun ist mein ganzes Leben eine Verblutung; mich ruhig halten, kann es fristen; jede Bewegung, sie zu stillen, neuer Tod; und Unbeweglichkeit mir nur im Tode selbst möglich .... Lächeln Sie oder fühlen Sie Thränen: ich kann Ihnen jedes Uebel, jedes Unheil, jeden Verdruß da herleiten. — (1795, an Brinckmann: 1, S. 176.) .. Man sollte meinen, ich wäre jetzt glücklich: und ich kann doch nur nicht mehr wünschen: und weiß, es giebt kein Glück, will lieber einmal dumm, als im Schmerzensgefühl leben, mich wieder gesund werden lassen und neue Ideen sammeln. Es ist, als wär' vor vielen Jahren etwas in mir zerbrochen worden, woran ich nun selbst eine boshafte Freude hätte, daß man es doch nun nicht mehr zerbrechen kann, und nicht daran zerren, schlagen; obgleich es nun ein Ort geworden ist, wo ich selbst nicht mehr hinkommen kann. — (1799, an Brinckmann: 1, S. 180—181, mit Beziehung auf einen bestimmten Antrag) ..... Ich kann nicht heirathen, denn ich kann nicht lügen... Noch auf eine Manier kann ich heirathen, wenn ich dem Menschen fast gleichgültig bin, und er alle seine Freiheit behält, und mir seine Person gefällt. Vorurtheile muß er nicht haben, sonst halt' ichs nicht aus. Tugendhaft will ich gern sein, nur zum Lügen muß mich ein dummer Mann nicht zwingen können, und ich mich stellen müssen, als wenn ich ihn ehrte .... — (1808, an Varnhagen: 1, S. 358—359) ... Die Gaben, die ich habe, hat man nicht umsonst. Dafür muß man ausstehen. Mein scharfes Wissen, Sondern und Scheiden; das große Meer in mir, mein präciser, tiefer, großer Zusammenhang mit der Natur... Welche Schmerzen, welche Unruhe, welches Vermissen läßt das aufschießen, und wie muß ich es verarbeiten!... Und wie ekelhaft herabziehend, beleidigend, ärgerlich, unsinnig, schwächlich, niedrig meine Umgebungen, denen ich nicht entfliehen kann... ein einziges Besudeln, eine Berührung macht mich schmuzig, stört meinen Adel. Dieser Kampf dauert ewig! So lange ich gelebt habe und leben werde!.. Alles was mir Schönes im Leben begegnete, geht mir fremd, als Besuch vorüber; und mit Unwürdigen soll ich anerkannt leben müssen! ... — (1809, an Fouqué: 1 451) ... Auch darüber bin ich sehr gefaßt, keine Kinder zu haben. So lange man sie nicht hat, fehlt einem der Sinn, so denke ich: sich aber Sinne und neue Organe zu wünschen, dies Begehren geht ins Unendliche. U. s. w. — (1814, an L. Robert: 2, S. 186) ... Weil die holde, freigebige, sorglose Natur mir eins

Etwas Krankhaftes und Ueberreiztes geht durch den ganzen Briefwechsel. Dies beständige Staunen vor sich selbst, dieser regellose Cultus alles Eigenen, diese Sucht, jeden Augenblick etwas Bedeutendes, künstlerisch Abgerundetes zu empfinden und zu denken, dies Verklären des Unbedeutenden, dies Vergeistigen der zufälligen Natur, dieser ewige Wechsel zwischen leidenschaftlicher Entsagung und gelassener Hitze, dies raffinirte Beobachten der eigenen Zustände, die man künstlich hervorbringt, um etwas zu beobachten zu haben: — das alles ist nicht nur an sich unschön, es untergräbt auch die Wahrheit und Unbefangenheit des Empfindens. Alle diese schönen Seelen sind unermüdlich geschäftig, was der Andere gesagt hat, zu kritisiren, es entweder göttlich, oder himmlisch, oder unschuldig oder entsetzlich zu finden, und die Antwort wieder auf jenen Standpunkt des Göttlichen u. s. w. hinaufzuschrauben. Wirklich in der Sache sind sie niemals, sie schauen nur in sich selbst, und das führt endlich unvermeidlich zum Selbstbetrug.

Dieser verfeinerte Pietismus, diese geistreiche, liebenswürdige Schönseeligkeit, die aus dem Leben ein Kunstwerk, also ein Spiel, ein isolirtes Traumdasein machen wollte, kann in ernsten Verhältnissen sehr bedenklich werden. Wo man jede Natur mit ihrem eigenen Maßstab mißt, wird der edle Zorn der Gerechtigkeit abgeschwächt. Man findet in dem feingebildeten Schlemmer, wenn er nur in seinen Ausschweifungen nicht gemein und trivial wird, die gesuchte innere Harmonie der Bildung, und vergißt daran zu denken, daß die Weltbegebenheiten, die er in den Kreis seines schönen Lebens zieht, ein ganz anderes Ansehn gewinnen, wenn man sie im ernsten Licht der Wirklichkeit betrachtet. Es wird dadurch eine Sophistik des Herzens, ein Raffinement der Empfindung und eine Virtuosität in Stimmungen und Leidenschaften genährt, in welcher das ätzende

---

der feinsten und stark organisirtesten Herzen gegeben hat, die auf der Erde sind; weil ich keine persönliche Liebenswürdigkeit habe, und man es also nicht sieht: weil auch mein rauher, strenger, heftiger, launenhafter genialischer, fast toller Vater es übersah, und es brach, brach; mir jedes Talent zur That zerbrach, ohne solchen Charakter schwächen zu können. Nun arbeitet dieser ewig verkehrt, wie eine Pflanze, die nach der Erde hineintreibt: die schönsten Eigenschaften werden die niedrigsten. Ich wäre ein sehr verkrüppeltes Geschöpf geworden, läge nicht großartige Betrachtung der Natur aller Dinge in mir, und jenes Vergessen der Persönlichkeit, ohne welches die genialsten Menschen auf der Erde keine wären. Dies ist der einzige Leichtsinn, den mir der doch gütige Gott mitgegeben, und die einzige Grazie in meiner ganzen Natur. — (1820, Tagebuch: 3, S. 5.) ... Ich beneide fast allen Menschen, auch ganz untergeordneten sonst ihr haltungsvolles, leidenschaftloses Betragen. Es kleidet so gut! Ich komme darin immer mehr aus dem Gleichgewicht, wenn ich auch noch so ruhig werde, und mißfalle mir äußerst.

Wesen der jüdischen Bildung ein nicht unwesentliches Moment war, und welches allein das Erscheinen und die Verbreitung solcher Bücher, wie Schlegel's Lucinde, begreiflich macht. Wo die Individualität sich selber so anbetet, daß sie jede Regung in sich verachtet, die mit den gewöhnlichen Begriffen der übrigen Menschen etwas gemein hat, kann man sich wohl denken, wie die Paradoxien der Romantiker in ihren Berliner Vorlesungen von der Crême der Gesellschaft gewürdigt wurden. Rahel selbst hat in Allem, was sie denkt, einen dunkeln Hintergrund der tiefsten Empfindung; in ihrem Kreise ist Vieles Lug und Trug.

> Da ist es mit dem Höchsten nicht mehr Ernst; nur Namen und Zeichen aus einer andern Welt sind noch übrig geblieben .. und werden entheiligt, um das Schwächste und niedrigste Scheinleben aufzuputzen. Nur um ihre Persönlichkeit ist es der kalten Eigenliebe solcher falschen Propheten zu thun .... Das Wesentliche ... wollen sie ersetzen durch die Pracht der Worte, oder den Reiz der Formen, oder den Glanz der Farben, oder die Schmeichelei der Töne, die sie nach Gutdünken und Willkür aufraffen und zu ihren Scheinbildern zusammenfügen ... Auf solche Weise mißbrauchen sie die Namen, welche nur dem Heiligsten und Höchsten aufbewahrt bleiben sollten, zum Ausdruck ihrer eignen Kleinheit ... Hinter dem angenommenen mystischen Tiefsinn, der überschwenglichen Bedeutsamkeit, die sie erstreben, liegt meistens jener Eigendünkel verborgen, der unverständlich und unergründlich scheinen will, um allein im Besitze des Schönen zu bleiben und sich selbst damit zu verherrlichen.*)

Bei dieser subjectiven Gemüthsrichtung ist es leicht erklärlich, daß die äußersten Gegensätze sich berühren: excentrische Sinnlichkeit und gesteigerter Spiritualismus. Keiner von den Jüngern der Romantik nahm daran Anstoß, Novalis' Offenbarungen neben der Lucinde zu verehren.

Man pflegt Novalis als das religiöse Gemüth der romantischen Schule zu betrachten, nachdem man endlich aufgehört, der Schule im Großen und Ganzen christliche Tendenzen beizumessen. Es wird sich ergeben, daß auch bei Novalis die christliche Gesinnung nicht das war, was der wahrhaft Religiöse darunter versteht, eine Heiligung und Verklärung des Gemüths; daß sowohl seine Reflexionen über das Christenthum, als seine pietistischen Anwandlungen aus demselben Motiv hervorgingen, das wir im Wilhelm Meister als das leitende Princip der ganzen Generation charakterisirt haben: aus dem Streben nach allseitiger, Geist und Herz gleichmäßig durchdringender Bildung. Dagegen unterscheidet sich Novalis durch einen andern Umstand sehr günstig von seinen Mitstrebenden. Sein

---

*) Solger nachgel. Schr. 2, 434 — 437. (Ueber den Ernst in der Kunst, 1811.) Er wußte selbst nicht genau, wen die Satire traf.

Leben war mit seinem Denken und Empfinden durchaus in Einklang; er war, was man damals eine schöne Seele nannte. Diese Idealität seines Wesens und sein frühzeitiger Tod machten ihn für die Schule zu einer mythischen Figur, auf die man sich gern bezog, sobald man dunkel empfand, daß in dem eigenen Treiben mehr Reflexion, Kritik und Dilettantismus war, als ächtes und ehrliches Gefühl.

Friedrich von Hardenberg-Novalis war 1772 in einer frommen, den Herrnhutern nahestehenden Familie geboren: von früh auf ein schwächliches Kind, aber mit einer feurigen und ernsten Seele begabt. Im Jahre 1790 ging er auf die Universität Jena, wo er namentlich Schiller und Reinhold mit hingebender Liebe entgegenkam. Noch bedeutender wurde die Anregung, die er von Fichte empfing, und er ahnte den in Schelling wohnenden philosophischen Geist, als dieser noch in Leipzig einige Freunde auf seiner Stube über Philosophie belehrte. Schon damals zeigte er in seinen Gesprächen, die immer voller Gehalt waren, eine gewisse Neigung zur Paradoxie. Es war das Streben nach Freiheit des Denkens, wenn er z. B. einmal einem katholischen Freunde die Consequenz der Hierarchie schilderte, in diese Schilderung die Geschichte des Papstthums einflocht und mit dem ganzen Reichthum von Gründen und Bildern, die ihm Vernunft und Phantasie darboten, der Panegyrist der päpstlichen Alleinherrschaft wurde. Er vertrat den Katholicismus, weil er keiner wirklichen Kirche angehörte.

Bald nach Ablauf seiner Universitätszeit lernte er ein junges dreizehnjähriges Mädchen kennen, Sophie von Kühn, die ihn bestimmte, sich einer praktischen Laufbahn zu widmen, um sich einen sichern Lebensunterhalt zu gründen. Er trat 1796 bei den kursächsischen Salinen ein. Seine Liebe war so leidenschaftlicher Natur, daß er durch den Tod des Mädchens 1797 innerlich gebrochen wurde. Seine Tagebücher aus dieser Zeit sind ganz merkwürdig. Damals setzte sich jener Gedanke bei ihm fest, das Leben sei nur eine Krankheit des Geistes und der Tod sei eine Heilung*): ein Gedanke, den er etwas mystisch als einen Entschluß bezeichnet. Indeß kaum nach Ablauf eines Jahres wurde er von einer neuen Liebe ergriffen, gewann neue Lebenslust und schöpfte die besten Hoffnungen für die Zukunft. In dieser Zeit arbeitete er am Athenäum mit („Blüthenstaub“ und „Hymnen an die Nacht“), wurde mit Tieck genauer bekannt und setzte

*) III. S. 273: „Wer das Leben anders, als eine sich selbst vernichtende Illusion ansieht, ist noch selbst im Leben befangen.“ — II. S. 156: „Leben ist eine Krankheit des Geistes, ein leidenschaftliches Thun.“ — S. 168: „Die Seele ist unter allen Giften das stärkste.“ — S. 167: „Liebe ist durchaus Krankheit: daher die wunderbare Bedeutung des Christenthums.“

seinen vertrauten Umgang mit Fr. Schlegel fort. Aber sein Körper war von einer schleichenden Krankheit unterwühlt und er starb den 25. März 1801, als er es nicht mehr wünschte.

Seine Bildung war sehr universell, namentlich in den Naturwissenschaften und in Allem, was auf sein Amt Bezug hatte. In der belletristischen Lectüre war seine Kenntniß lange nicht so umfassend, als die seiner Freunde; er beschränkte sich auf einzelne Bücher, zu denen er immer wieder zurückkehrte, namentlich den Wilhelm Meister. Der Geschichte war er fremd geblieben, und in seinen Tagebüchern finden wir (3. Bd., S. 74) die sehr charakteristische Aeußerung: „Ich bin ein ganz unjuristischer Mensch, ohne Sinn und Bedürfniß für Recht." Im Anfang trieb er mit heißer Leidenschaft die Philosophie, jene strenge Göttin, „zu deren Priester an Kopf und Herzen er sich combabisiren lassen wollte" (Brief an Schiller 3. Bd., S. 131). Allein schon im Anfang des Jahres 1800 schreibt er an Just (3. Bd., S. 42): „Die Philosophie ruht jetzt bei mir nur im Bücherschranke, ich bin froh, daß ich durch dieses Spitzbergen der reinen Vernunft durch bin und wieder im bunten erquickenden Lande der Sinne mit Leib und Seele wohne. Die Erinnerung an die ausgestandenen Mühseligkeiten macht mich froh, es gehört in die Lehrjahre der Bildung. Uebung des Scharfsinns und der Reflexion sind unentbehrlich. Man muß nur nicht über der Grammatik die Autoren vergessen, über dem Spiel mit Buchstaben die bezeichneten Größen." — Es war nicht Drang der Erkenntniß, sondern ein poetisches Bedürfniß, was ihn zur Speculation trieb: das Bestreben, Kunst und Wissenschaft auf ein gemeinsames Princip zurückzuführen, und alle Wissenschaften und Künste zu einem organischen Ganzen ineinander zu weben.

Seine Schriften wurden nach seinem Tode, 1802, von seinen Freunden Tieck und Fr. Schlegel herausgegeben; schon 1837 erschien die 5. Auflage*).

*) 2 Bde., Berlin, Reimer. — Dazu kam als dritter Theil ein Supplementband von Eduard von Bülow, mit einem sehr schönen Bildniß des Dichters, Berlin, Reimer 1846. In diesem finden wir den Nekrolog von Just, die Tagebuchblätter, einige Briefe und eine Reihe von Fragmenten, die wenigstens ebenso interessant sind, wie die im 2. Bande. Nur haben sich die beiden Herausgeber die Arbeit etwas leicht gemacht. Die Fragmente sind ganz bunt durcheinandergeworfen. Sie hintereinander zu lesen ist um so schwieriger, da der Ausdruck häufig gesucht und spielend ist und die innere und äußere Beziehung dunkel bleibt. Würde man die zusammengehörigen auf eine geschickte Weise gruppiren und diejenigen, die reine Federübungen sind, ganz wegschneiden, so würde manche Paradoxie weniger auffallend sein und man würde eine sehr interessante individuelle Stimmung und Anschauung haben. Die allgemeine Gruppirung, die Tieck versucht hat, ist sehr schwach und nachlässig. Es scheint, als ob Novalis' Freunde nur ihr Vergnügen an den bunten Einfällen gehabt haben.

Dieser Erfolg ist um so bedeutender, da das gewöhnliche Publicum daraus nichts zu machen versteht; nicht wegen der Ueberschwenglichkeit der Form, sondern wegen des zum Theil sehr ernsten Gedankengehalts, der sich hinter seinen phantastischen Bildern versteckt. Man hat daher auch vorzugsweise seine Form, d. h. seine Manier nachgebildet, was leichter ist, als man glaubt; es bedarf nur einer gewissen Virtuosität im Combiniren widersprechender Vorstellungen.

In frühern Zeiten überließ man die Synthese der Kunst und behielt der Kritik die Analyse vor. Bei Novalis ist die Kritik viel synthetischer, als die Poesie. Das einzelne Kunstwerk verschwindet wie ein Atom in der allgemeinen Construction der Poesie und die Poesie selbst in einem Ocean von Ueberschwenglichkeit, für welchen kein Name und kein Begriff ausreicht. Das Bestreben, reale Gegenstände darzustellen, gilt als undichterisch; schon die Symbolik der Ideen scheint viel zu profan für den ätherischen Beruf des Künstlers. Frühere Schwärmer meinten, daß man sich einen Dichter nennen könne, wenn man große Empfindungen und große Gedanken habe, jetzt wurden auch die großen Empfindungen und Gedanken als etwas Gleichgültiges betrachtet, da eine in sich selbst hohe Seele nicht nöthig habe, sich erst zu Gedanken und Empfindungen herabzulassen. Dieses poetische Princip hängt auf das genaueste mit der individuellen Natur des Dichters zusammen.

In Novalis paart sich großer Reichthum von Ideen und Empfindungen mit einer absoluten Unfähigkeit zur Gestaltung und zur kritischen Unterscheidung. In Bezug auf Inspiration steht er wenig Dichtern nach, aber ihm fehlt der Regulator des Gemeingefühls; Farben und Gestalten gehen widerstandlos ineinander über. Aus seinen Liedern klingt uns zuweilen ein so tiefer, seelenvoller Ton entgegen, daß er mit einem gewissen Schmerz in unser Inneres dringt. Aber man muß sie von ferne hören, denn sucht man zu unterscheiden, den Tönen Worte und den Worten Empfindungen und Gedanken unterzulegen, so hört man zuletzt nichts mehr, als ein unrhythmisches Tongezitter, Accorde ohne Zusammenhang, von einer realen, möglichen, menschlich begreiflichen Empfindung ist keine Spur: es ist eine Stimmung, die sich sehnt, sich zur Empfindung zu gestalten. Seine Bilder — z. B. in den „Hymnen an die Nacht" treffen von ferne unser Auge mit glühenden, mährchenhaften Farben; treten wir aber näher, um zu sehen, was sie vorstellen, so flimmert uns Alles vor den Augen. Ganz dasselbe läßt sich von seinen Gedanken sagen. In der aphoristischen Form werden wir von ihnen überrascht und angezogen, zuweilen durch einen Strahl des Genius geblendet; versuchen wir aber, sie näher auszuführen, das Fragmentarische zu ergänzen, in den Witz einen realen Inhalt zu legen, der etwa dem Dichter vorgeschwebt haben

könnte, so überzeugen wir uns sehr bald von der Unmöglichkeit: es sind nur embryonische Ideen. Ebenso embryonisch sind seine Geschichten und Persönlichkeiten. Wir treffen im Heinrich von Ofterdingen wohl zuweilen auf eine Gestalt oder auf ein Ereigniß, von denen wir vermuthen, sie würden, aufmerksamer betrachtet, unser Interesse erregen; aber treten wir einen Schritt näher, so verlieren sie sich im Nebel. Auch der verworrenste Traum hat doch eine gewisse Consistenz, hier aber geht widerstandslos Alles ineinander über: der Dichter, seine Geliebte, sein Lehrer, der Mond, der Sinn und noch ein Dutzend andere allegorische Begriffe, das alles ist ein und dasselbe, und wir begreifen nicht, wie in dieser Schattenwelt auch nur der Schein einer Bewegung stattfinden konnte.

Wir werden diesen Roman, der jeden Unbefangenen in Verwirrung setzen muß, eher verstehen, wenn wir ihn in seine Elemente auflösen. Unzweifelhaft hat ihm als Vorbild der Wilhelm Meister vorgeschwebt, wenn er auch eine entgegengesetzte Anwendung machte. Im Meister geht die Bewegung aus dem Idealen ins Reale, aus dem Innern ins Aeußere. Im Heinrich von Ofterdingen finden wir den Helden zuerst gleichfalls in gemüthlicher Beschränkung und die bunte und höchst stattliche gegenständliche Welt geht ihm erst allmälig auf, aber die Wirklichkeit dieser Welt ist nur eine scheinbare; sie verflüchtigt sich, kaum entstanden, in ein mystisches Traumwesen, und der Traum ist der Anfang wie das Ende. Das Mährchen, mit dem Novalis seinen ersten Theil beschließt und in welchem er seine geheimsten Gedanken über Poesie kund geben will, ist dem seltsamen Mährchen Goethe's nachgebildet. Nachdem er uns durch diese Vermittelung in das Land der Fabel eingeführt, geht er mit unserer Phantasie auf eine Weise um, daß auch dem besten Kopfe schwindeln muß. Zuweilen hat man das Gefühl eines lebhaften Bedauerns. Denn wenn auch nicht in der ganzen Composition, so ist doch in einzelnen Episoden ein bezaubernder Realismus; es wird uns zwar nicht ein historisches Zeitalter vergegenwärtigt, aber ein ideales von ziemlich kenntlicher Physiognomie, wie im Zauberring, nur gebildeter und poetischer: Novalis' Grundbestreben ist, die verschiedenen Seiten der gegenständlichen Welt in dem romantischen Lichte der Poesie zu verklären und sie darin aufgehen zu lassen. *) Die Geschichte von den Kreuzfahrern, von dem persischen Mäd-

*) Man vergleiche zunächst die Schilderung des Philisterlebens in den Fragmenten, III. S. 307 — 308. — Dann III. S. 236: „Die Welt muß romantisirt werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder ... Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, romantisire ich es ... In allen wahrhaften Schwärmern und Mystikern ha-

chen, welches ihm zugleich einen Blick in die ferne Poesie des Orients eröffnet, die Geschichte von dem Bergmann, die Auffindung der seltsamen

---

ben höhere Kräfte gewirkt ... Magie ist die Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen." — II. S. 166: „Auch Geschäftsarbeiten kann man poetisch behandeln. Es gehört ein tiefes poetisches Nachdenken dazu, um diese Verwandlung vorzunehmen. Die Alten haben dies herrlich verstanden. Wie poetisch beschreiben sie Kräuter, Maschinen, Häuser, Geräthschaften u. s. w. Eine gewisse Alterthümlichkeit des Stils, eine richtige Stellung und Ordnung der Massen, eine leise Hindeutung auf Allegorie, eine gewisse Seltsamkeit, Andacht und Verän derung, die durch die Schreibart durchschimmert, dies sind einige wesentliche Züge dieser Kunst." — III. S. 165. „Das Mährchen ist gleichsam der Kanon der Poesie. Alles Poetische muß mährchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an." S. 107. „Der Dichter hat blos mit Begriffen zu thun. Schilderungen und dergleichen borgt er nur als Begriffszeichen." S. 169. „Die bisherigen Poesien wirken meistentheils dynamisch, die künftige transscendentale Poesie könnte man die organische heißen. Wenn sie erfunden ist, wird man sehen, daß alle ächten Dichter bisher ohne ihr Wissen organisch poetisirten, daß aber dieser Mangel an Bewußtsein dessen, was sie thaten, einen wesentlichen Einfluß auf das Ganze ihrer Werke hatte, so daß sie größtentheils nur im Einzelnen poetisch, im Ganzen aber unpoetisch waren." — S. 176. „Ein Roman muß durch und durch Poesie sein. Die Poesie ist eine harmonische Stimmung unsers Gemüths, wo sich Alles verschönert, wo jedes Ding seine gehörige Ansicht, alles eine passende Begleitung und Umgebung findet. Es scheint in einem poetischen Buch Alles so natürlich und doch so wunderbar, man glaubt, es könne nicht anders sein und als habe man nur bisher in der Welt geschlummert und gehe einem nun erst der rechte Sinn für die Welt auf." — II. S. 138. „Unser Leben ist kein Traum, aber es soll und wird vielleicht einer werden." — II. S. 230. „In einem rechten Mährchen muß Alles wunderbar, geheimnißvoll und zusammenhängend sein; Alles belebt, Jedes auf eine andere Art. Die ganze Natur muß wunderlich mit der ganzen Geisterwelt gemischt sein; hier tritt die Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, Freiheit, der Naturstand der Natur, die Zeit vor der Welt ein. Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt, wie der Naturstand ein sonderbares Bild des ewigen Reichs ist. Die Welt des Mährchens ist die der Welt der Wahrheit durchaus entgegengesetzte und ebendarum ihr so durchaus ähnlich, wie das Chaos der vollendeten Schöpfung ähnlich ist. u. s. w." — II. S. 131. „Das willkürlichste Vorurtheil ist, daß dem Menschen das Vermögen, außer sich zu sein, mit Bewußtsein jenseits der Sinne zu sein, versagt sei. Der Mensch vermag in jedem Augenblick ein übersinnliches Wesen zu sein .... Je mehr wir uns dieses Zustandes bewußt zu sein vermögen, desto lebendiger, mächtiger, genügender ist die Ueberzeugung, die daraus entsteht, der Glaube an ächte Offenbarungen des Geistes. Es ist kein Schauen, Hören, Fühlen, es ist aus allen dreien zusammengesetzt, eine Empfindung unmittelbarer Gewißheit, eine Ansicht meines wahrhaftigsten, eigensten Lebens. Die Gedanken verwandeln sich in Gesetze, die Wünsche in Erfüllungen." u. s. w.

Höhle und selbst das poetische Gelage bei Klingsohr sind mit lebhaften, hochpoetischen Farben geschildert. Die eingestreuten Lieder sind meistens von einem seltenen musikalischen Reiz.

Nun aber spielt in diese Welt der Romantik eine zweite noch tiefere und dunklere ahnungsvoll hinein. Ueberall wird uns das Zeitalter des Romans als ein bereits abgeschwächtes, prosaischer gewordenes dargestellt, durch dessen Oberfläche von Zeit zu Zeit eine wunderbare Vorzeit ahnungsvoll durchschimmert. Die fortwährenden Träume nicht blos des Helden, sondern auch seines Vaters und Anderer, zeigen uns die Bilder des Romans in einem fremden, seltsamen Lichte, auch die Erzählungen führen uns in eine Zauberwelt der Poesie ein, deren Farben und Umrisse sich fast verlieren. So die Umdichtung der Sage vom Arion, von der magischen Gewalt des Dichters über die unbeseelte Natur, die als etwas ganz Allgemeines dargestellt wird, dann die Sage von dem König von Atlantis, dessen Tochter die Braut des jungen Dichters wird. In allen diesen Träumen und Sagen ist ein innerer Zusammenhang und sie scheinen die Lösung des Räthsels zu enthalten, das in dem wirklichen Leben den Dichter seltsam umgiebt. In der Höhle des Grafen von Hohenzollern geht das Wunder schon mehr ins Unbegreifliche über. Der Dichter sieht seine eigene Geschichte, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem alten Chronikenbuche abgebildet. Diese ganze Zauberwelt durchweht der Duft der blauen Blume, von welcher ein Fremder ohne bestimmte Qualität, aber offenbar ein Zwillingsbruder des Fremden aus dem Wilhelm Meister, dem Helden vor Eröffnung des Romans erzählt. Alle diese Fäden verknüpfen sich nachher, sobald wir durch das Mährchen gewaltsam dem Reich der Wirklichkeit entrückt sind, und wir finden uns zu Anfang des zweiten Theils in einem Reich des Jenseits, dessen Gesetz uns unbegreiflich ist.

> Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt,
> Und was man glaubt, es sei geschehen,
> Kann man von weitem erst kommen sehen.
> — — — — — —
> Schmerzhaft muß jedes Band zerreißen,
> Das sich ums innere Auge zieht.
> — — — — — —
> Der Leib wird aufgelöst in Thränen,
> Zum weiten Grabe wird die Welt,
> In das, verzehrt vom bangen Sehnen,
> Das Herz als Asche niederfällt.

Nicht blos die Handlung, selbst die Empfindung wird fragmentarisch, abgerissen, beziehungslos, unverständlich. Was uns vollends Tieck über

die projectirte Fortsetzung mittheilt, entzieht sich jedem Begriffe. Wir sehen zwar den Plan, alle auf die Poesie bezüglichen Phänomene des Zeitalters der Kreuzzüge in einen weiten Rahmen einzuspannen, bis endlich das gesammte Bild sich in den reinen Aether der übersinnlichen Welt auflöst und unsichtbar wird, aber der innere Zusammenhang, ja auch nur die symbolische oder allegorische Tendenz bleibt uns bei der Ueberfülle der Fabelwesen verschlossen.

Wenn wir bei Arnim und Brentano ein ähnliches Dämmerwesen, ein ähnliches Hereinspielen der Geisterwelt in die Wirklichkeit antreffen, so besteht doch ein sehr wichtiger Unterschied. Arnim ist von Natur ein wirklicher und sehr bedeutender Realist, bei ihm erstaunen wir eigentlich nur immer über die Spuren der übersinnlichen Welt, welche sich gewaltsam und unvermittelt uns aufdrängen. Bei Novalis dagegen haben wir den reinen Spiritualismus, und nicht durch das Jenseits, sondern durch das Diesseits werden wir überrascht, wenn es uns einmal faßbar entgegentritt. Gewöhnlich ist auch nur ein Schein der Erzählung oder des Dialogs vorhanden. So machen wir z. B. auf die erste Begegnung Heinrich's mit den Kaufleuten aufmerksam, die immer im Chor sprechen, auch wo sie erzählen, und die über die tiefsten Geheimnisse der Poesie reflectiren. Die Färbung bei Novalis ist ganz unhistorisch, während sie bei Arnim bis zum Barocken historisch ist.

Die Hymnen an die Nacht erschienen bereits im Athenäum, die Geistlichen Lieder im Musenalmanach von 1802. Aus der phantasievollen, melodischen Sprache, die uns mit einem fremdartigen Duft betäubt und berauscht, nehmen wir zunächst eine Sehnsucht nach Dingen wahr, die sonst der Mensch zu fliehen gewohnt ist: nach der Nacht, nicht in der Weise Philinens, sondern in einem tief symbolischen Sinne, und nach dem reinsten Geschöpfe der Nacht, dem Tode. Vieles davon liegt in der subjectiven Stimmung, in jener dunkeln krankhaften Trauer des Gemüths, das unter dem Schein der Allgemeinheit nur sich selbst aussprach. Aber es ist noch etwas Anderes darin, eine symbolische Gedankenverbindung, welche diese sonderbaren Erzeugnisse der Romantik den classischen Dichtern zugänglich machen mußte. Man nehme das „Reich der Schatten", lasse die energischen Gedanken desselben in Bilder und Stimmungen verduften, suche ihnen dann eine angemessene Form und man wird zu etwas Aehnlichem kommen, wie die Poesie des Novalis. So ist die fünfte Hymne eine verbesserte Auflage der „Götter Griechenlands". Die sinnliche Schönheit des Heidenthums ist in Bildern ausgedrückt, die wohl mit Schiller würden wetteifern können, wenn Novalis den richtigen Rhythmus gefunden hätte; es ist aber die wichtige Bemerkung hinzugefügt, daß über diesem schönen Leben ein dunkler Schatten schwebte, die Idee des Todes, die

man nicht enträthseln konnte, weil man nur an das Leben glaubte. Der Dichter zeigt uns dann die Versteinerung dieser Zauberwelt in abstracte Gedanken und Gesetze, und läßt uns ahnungsvoll die Geburt einer neuen poetischen Zeit aus dem dunklen Schooß der Nacht erblicken. Was nun hier von dem Christenthum gesagt wird, dürfte Keinen so sehr befremden, als den wirklichen Christen, der an die heiligen Traditionen gewöhnt ist. Man erkennt wohl ungefähr die Geschichten wieder heraus, aber sie haben eine ganz wunderbare, seltsame Farbe gewonnen, sie sind in die phantastische Mährchenwelt des Orients getaucht. Die Religion wird in die Poesie vertieft, das Evangelium zu einem Gedicht idealisirt. Ein Sehnsuchtslied an die Himmelskönigin und an den Tod, die Enträthselung alles Lebens, schließt die merkwürdigen Rhapsodien, die uns ebenso verwirren, als anziehen.

Die Geistlichen Lieder sind sehr schön, ja sie gehören zu den reinsten Dichtungen unserer Lyrik, nur ist soviel klar, daß sie keine geistlichen Lieder sind. Niemals spricht sich die von der Kirche umfaßte Gemeinde, es spricht sich nur ein seltsam organisirtes sehnsuchtsvolles Gemüth aus. Niemals ist die kirchliche Tradition die Grundlage des Bildes, sondern überall eine freie und glühende Phantasie. Alle Bilder der Religion verklären sich im reichsten Farbenglanz der Dichtung, und wie es den großen Malern des 16. Jahrhunderts gelang, die kirchlichen Ueberlieferungen trotz ihres innern Widerstrebens in das sonnenhelle Reich der Farbe und Gestalt aufzunehmen, so wird auch hier durch eine seltene dichterische Gabe das Ueberlieferte zu einer individuellen Erscheinung. Zu einer Zeit, wo man auf das drohende Umsichgreifen des Katholicismus aufmerksam wurde, hat man auch in Novalis in diesen Gedichten an die Jungfrau Maria u. s. w. die katholische Anschauung wiederfinden wollen, und Fr. Schlegel, der selbst katholisch geworden war, nahm zu diesem Zwecke einen ältern Aufsatz „über die Christenheit", der früher seiner Unreife wegen verworfen worden war, 1836 in die sämmtlichen Schriften von Novalis auf. Es ist aber sehr taktvoll von Tieck gewesen, daß er bei der 5. Auflage diese Schrift wieder ausgemerzt hat, und es ist richtig, daß er auf seinen Freund Schiller's bekanntes Distichon anwendet:

> Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,
> Die du mir nennst! Und warum keine? Aus Religion.

Nur in einem Sinne könnte man Novalis katholisch nennen, weil ihm die Religion durch das Medium der Phantasie aufging, während der Protestant sie durch das Medium des Gewissens empfangen soll. Aber dieser Unterschied war in jener Zeit überhaupt abgeschwächt und die Phantasie nahm bei Novalis nicht jene bedenklichen Wendungen, die das

Spiel in das Gebiet der Wirklichkeit überführen. Man lese die folgenden Strophen an die Jungfrau Maria und man wird sich überzeugen, daß hier nicht von der katholischen Mutter Gottes, sondern nur von einem freien, rein poetischen Ideale die Rede sein kann.

Oft, wenn ich träumte, sah ich dich,
So schön, so herzensinniglich,
Der kleine Gott auf deinen Armen
Wollt des Gespielen sich erbarmen;
Du aber hobst den hehren Blick
Und gingst in tiefe Wolkenpracht zurück.

Was hab ich Armer dir gethan?
Noch bet ich dich voll Sehnsucht an,
Sind deine heiligen Kapellen
Nicht meines Lebens Ruhestellen?
Gebenedeite Königin,
Nimm dieses Herz mit diesem Leben hin!

Die Lehrlinge von Sais sind ein Bestreben, die Natur in das Gebiet der Poesie und Philosophie aufzunehmen, sie in Symbolik und Mythologie aufzulösen. Das Ganze aber ist schattenhafter und gestaltloser, als irgend eine andere Schrift von Novalis. Wenn man an die spätern schädlichen Versuche in dieser Richtung denkt, so ist ein Widerwille gegen diese ebenso unkünstlerische als unwissenschaftliche Methode wohl gerechtfertigt. Ueberhaupt ziehen uns unter Novalis' Fragmenten die naturphilosophischen am wenigsten an; es zeigt sich darin eine vielseitige Kenntniß, auch eine große Gabe, zu combiniren, aber der Ausdruck ist zu spielend und geziert. Er combinirt mit unerhörter Kühnheit, ohne in das Einzelne eine klare Einsicht erlangt zu haben; dann schmeichelt ihm die Klangform des Gedankens alle Bedenken aus der Seele, und wo die ernste Untersuchung erst angehen sollte, macht er einen spielenden Schluß, ein zierlicher Witz überrascht uns, wo wir eine concrete Anschauung erwarten. So müssen wir namentlich gestehen, daß die berühmten Fragmente über die Mathematik, die er noch selbst hat drucken lassen und die mit den merkwürdigen Aussprüchen schließen (2. Bd., S. 147): „ohne Enthusiasmus keine Mathematik, das Leben der Götter ist Mathematik, alle göttlichen Gesandten müssen Mathematiker sein, reine Mathematik ist Religion, zur Mathematik gelangt man durch eine Theophanie" u. s. w., nichts Anderes zu sein scheinen, als der Versuch, Buchstaben in ungewöhnlichen Arabesken zu combiniren.

Den wilden Paradoxien dieser religiösen Dialektik entsprach die Paradoxie der religiösen Dichtung, durch welche die Schule mit Goethe in

die Schranken treten zu dürfen glaubte. Als Tieck mit seiner Genoveva hervortrat (1800), wurde die Schule nicht müde, dieses Drama in Prosa und Sonetten zu feiern, und Tieck selbst hatte ein nicht geringes Bewußtsein: noch in der spätern Novelle „das alte Buch“ geräth er in eine sehr drollige Ekstase. Goethe, dem er das Drama vorlas, hat sich lobend darüber ausgesprochen; noch viel begeisterter Fichte. Nun wird es zwar heute wenig gelesen, allein jene Tradition hat sich fortgeerbt, und ein guter Theil des belletristischen Publicums glaubt noch immer ein Meisterstück darin zu besitzen. Es scheint daher angemessen, mit einiger Ausführlichkeit darauf einzugehen.

Zunächst muß uns die unendliche Breite auffallen. Wo jeder andere Dramatiker mit einer Person auskommt, braucht Tieck zehn, und daß diese scheinbare Fülle lediglich ein Erzeugniß der Armuth ist, zeigt sich in der Familienähnlichkeit aller dieser Personen, die man nur mit Mühe voneinander unterscheiden kann. Daß Tieck den ganzen Krieg Karl Martel's gegen die Mauren in breitester Ausführlichkeit schildert, daß er auf Seite der Franken wie auf Seite der Araber eine Fülle romantischer Personen zusammenbringt, die mit der Haupthandlung nicht das Geringste zu thun haben, können wir uns nur aus einer falschen Reminiscenz aus Shakspeare erklären. Bei Shakspeare sind alle derartige Scenen, wenn sie auch für unser Theater nicht mehr passen, von dem raschesten, unmittelbarsten Leben erfüllt; hier dagegen schleichen die Scenen träge und bewegungslos hintereinander. — Der Kampf gegen die drei Einheiten trug doch seine bösen Früchte, denn wenn man auch alle übrigen Formen und Regeln beseitigen will, so muß doch jedes Theaterstück das Gefühl der Continuität in uns hervorrufen, sonst zerstreut es uns und erregt Langeweile. — Wenn wir uns auch alle idyllischen und kriegerischen Episoden weggeschnitten denken, so gewinnen wir doch keine künstlerische Einheit. Das Stück ist stillos in Sprache, in Costüm und in der sittlichen Haltung. Sein Charakter ist durchaus Genremalerei, und dieser Malerei fehlt das Einzige, was ihr Berechtigung geben könnte, ein klar angeschauter historischer Hintergrund. Das Stück spielt in der sogenannten poetischen, d. h. charakterlosen Zeit, in einer Zeit, wo zwar viele Wunder geschehen, wo aber Golo zu einem alten Knappen sagen kann:

> Du Abbild der verflossenen treuen Zeit,
> Wie könnt' ich doch ob deinem Glauben spotten,
> Dein kindliches Gemüth doch bitter tadeln.

Eine Zeit, in der man vom kindlichen Gemüth redet, läßt keine Wunder zu. Nun hat Tieck sich bemüht, eine gewisse Einheit der Stimmung durch die religiöse Farbe hervorzubringen, und gerade von dieser

Seite hat man das Publicum zu einer großen Verehrung des Dichters aufgefordert. Aber die religiöse Stimmung ist nur dann von Werth, wenn sie als lebendige Seele das ganze Kunstwerk durchdringt, wenn die Motive aus dem innern Kern der Religion hervorgehen. Bei Tieck ist die Religion bloses Costüm, Decoration und Genremalerei; sie hat mit dem innern Nerv der Begebenheit nichts zu thun und sie ist in jeder Weise reflectirt, dem Calderon abgesehen. Im Costüm ist zwar sehr viel Katholicismus, aber wir könnten dieses Costüm wegwerfen, ohne der Handlung Eintrag zu thun. Das Reflectirte der Auffassung zeigt sich gleich im Prolog, wo der heilige Bonifacius mit den Worten auftritt: „Ich bin der wackre Bonifacius," und die Zuschauer daran erinnert:

O laßt den harten Sinn sich gern erweichen,
Daß ihr die Kunde aus der alten Zeit,
Als noch die Tugend galt, die Religion,
Der Eifer für das Höchste, gerne duldet.

Abgesehen davon, daß diese Bezeichnungen am wenigsten auf das Zeitalter der Karolinger passen, stimmen sie auch nicht zu dem Stück; sie sind gemacht wie der altfränkische, holzschnittartige Ton des Prologs, der in die manierirte Empfindsamkeit des Ganzen künstlich eingeschoben ist. — Der heilige Bonifacius tritt noch zum zweiten Male auf, um in 33 Ottaverimen das zu erzählen, was zwischen der Verstoßung der Genoveva und ihrem Wiederfinden vorgefallen ist. Außerdem erscheint im Lauf der Schlachten „ein Unbekannter" bei Karl Martel und prophezeiht ihm in einer unendlichen Reihe von Terzinen das künftige Schicksal des Frankenreichs, wozu im J. 1800 der Dichter keine große Sehergabe bedurfte. Endlich läßt sich mehrmals im Costüm eines Pilgrims ein Geist blicken, der Vater Golo's, um allerlei Umstände, die den handelnden Personen unbekannt sind, näher zu erörtern, ohne daß diese Verwandtschaft ein dramatisches Motiv enthielte. Wenn man einmal Geister auf die Bühne bringt, so muß man sie auch als Geister behandeln, sie müssen Schauder erregen, aber nicht durch unendlich lange Reden die Zuhörer ermüden.

Aber freilich wir haben ja auch religiöse Scenen der feierlichsten Art! „Der Tod" kommt in eigener Person zu Genoveva in ihre Höhle, um sie abzuholen, und sie ist auch gern bereit, obgleich ihr kleiner Schmerzenreich sie in rührenden Reden beschwört, noch bei ihm zu bleiben. Da treten zwei glänzende Engel auf, verjagen den Tod und gehen mit folgender Arie ab:

Wir heilgen Engelein
Von Gott gesendet sein
Mit frischem Lebensschein.

Du sollst genesen sein,
Und kömmt dein Stündelein,
Daß du zu uns gehst ein,
Gedenken alle dein,
Daß es sei sanft und fein.

Das ist eine Religiosität, die mit ihrer süßlichen gezierten Kindlichkeit den rechtgläubigen Christen ebenso anwidern muß, als uns. So bleibt von der Religion nur die ganz eigentliche Genremalerei übrig: es werden die Dome und die Heiligenbilder beschrieben, es wird über die Bibel geredet, über die Wunderkraft Gottes (freilich auch über die Wunderkraft der Sterne, was weniger christlich ist), und Genoveva ergeht sich beständig in christlichen Phantasien, aber diese Phantasien sind nicht recht charakteristisch, sie geben uns keine klare Anschauung, und sie wirken ebenso wenig auf die Handlung ein, als jene episodischen Momente.

Sonderbarer Weise ist das Centrum, um welches die Fabel sich dreht, das bekannte Volkslied vom „einsam grünen Thal", welches in der That sehr hübsch ist, aber doch nur wenig geeignet, eine tragische Entwickelung hervorzurufen. Vielleicht hat Tieck dieses Motiv Calderon abgesehen, der häufig die herrschende Stimmung durch einen wiederkehrenden Refrain andeutet. Aber er legt ihn stets Frauen und ähnlichen Personen in den Mund; hier ist es der tragische Held. Zuerst hört er es unter Schäfern und wird bis zum Weinen davon gerührt, dann singt er es unter den Fenstern der Genoveva und es kommt ihm bei jeder ernstern Scene seines Lebens immer wieder in den Sinn, auch noch bei den Schrecken des Todes; sein letztes Wort ist das „einsam grüne Thal", und er wird auch in der That eben daselbst von jenem Schäfer begraben, der ihm zuerst das Lied gesungen hatte.

Weder Golo noch Genoveva sind stark genug, ein bedeutendes Schicksal zu tragen. Genoveva wird gleich zu Anfang so schwächlich geschildert, daß selbst ihr Gemahl einen harten Tadel gegen sie aussprechen muß, und so verhält sie sich durch das ganze Stück. Zuerst sprechen die Beiden mit einander im Allgemeinen von Blumen und von Thränen, dann schildert Golo eine stille Sehnsucht, deren Wesen er nicht durchschaut, die sich aber auf jenes Lied bezieht; dann singt er Genoveva jenes Lied vor und wird durch heftiges Schluchzen unterbrochen, dann nach längerer Pause folgt die Mondscheinscene im Garten, in der er mit Genoveva, die auf dem Balcon steht, Wettgesänge von unbestimmter Zärtlichkeit hält. In dieser Scene sind einzelne Stellen sehr poetisch, aber nur wenn man sie als lyrisch auffaßt, und die ganze Scene, die an die bekannte in Romeo erinnert, würde einen guten Eindruck machen, wenn sie nicht viel zu breit

ausgedehnt wäre und wenn sie irgend einen Ausgang hätte: aber die Beiden gehen resultatlos auseinander. Nach einigen Zwischenscenen bemerkt endlich Genoveva, daß Golo von einem geheimen Kummer gedrückt wird, sie erzählt einer Vertrauten, daß sie von Golo große Dinge geträumt habe, wieder ohne Resultat. Nach so vielen vergeblichen und ermüdenden Anläufen kommt endlich Golo dazu, jener Vertrauten seine Liebe zu gestehen, sie ermahnt ihn, sein Glück zu versuchen, und nun kommt es endlich zur Explosion. Er spricht seine Leidenschaft ungescheut aus, will Genoveva an die Brust drücken, sie stößt ihn hinweg und ruft Drago, ihren geistlichen Vertrauten, um — mit ihm die Bibel zu lesen und jenes Gespräch zu vergessen, während Golo wieder das Lied von der Weide singt. Dann werden wir nicht wenig überrascht, als eine neue Gartenscene zwischen Beiden stattfindet und Genoveva, ohne des frühern Gesprächs zu gedenken, ihn freundlich fragt, warum er sich so wenig sehen läßt. Freilich wird man durch die blumenreiche Sprache so verwirrt, daß man wenig an den dramatischen Zusammenhang denkt, z. B.

Die Lilien stehen, wie träumend in dem Grünen,
Die Rosen von dem goldnen Mond beschienen
Erwecken sich und rauschen mit leisem Geflüster;
Der hohe Wald ist düster,
Es äugelt die Nacht in den Buchengang hinein,
Ein grünes Feuer brennt er in dem Schein.

Kurz, der leidenschaftliche Ausbruch erfolgt von neuem, immer unterbrochen von ähnlichen phantastischen Naturschilderungen, und Genoveva entfährt das unbedächtige Wort: Ich kann auf Euch nicht so, wie ich wohl möchte, zürnen; ein Zug, der zu der christlichen Heiligen nicht recht stimmen will. Dann die bekannte Scene der falschen Ueberraschung und Genoveva im Gefängniß; darauf eine Reihe von Scenen, in denen Golo die Genoveva versucht und nicht nur alle Versmaße, sondern auch die prosaische Form aufbietet, um dem leidenschaftlichen Wechsel seines Gemüthes Rechnung zu tragen. Poetisch, aber aus Calderon entlehnt, ist hier ein Moment, daß Golo's Phantasie in einem Augenblick, wo Genoveva ihm christlich zuredet, plötzlich umschlägt, in ihr einen lebendigen Leichnam zu erblicken glaubt und sich mit Abscheu abwendet. Wieder eine Reihe bunt ausgeführter Genrebilder, die stark an den Faust erinnern, z. B. die Beschwörung bei der Hexe, dann der Mordversuch gegen die Genoveva und ihre Errettung. Nach dieser Katastrophe zeigt sich so recht Tieck's undramatische Natur, es folgen nämlich eine Reihe von gemeinen Intriguen zwischen Golo und Siegfried. Die schreckliche Begebenheit hat in Golo's feiger Seele keine Stahlkraft hervorgerufen, er bewegt sich in

elenden Lügen, flieht dann mit seinen Helfershelfern auf ein einsames Schloß, wo der verkleidete Geist seines Vaters bei ihm erscheint, den er aber mit der Erklärung abfertigt, er sei zufrieden und mehr brauche der Mensch nicht. Dann intriguirt wieder Siegfried gegen ihn, der längst den Betrug entdeckt hat, um ihn unter falschen Vorwänden in das Netz zu locken, und Golo geht nach einigem Zögern darauf ein. Die todtgeglaubte Genoveva wird wiedergefunden, Golo soll unter schrecklichen Martern hingerichtet werden, der jämmerliche Wicht windet sich zu den Füßen der Genoveva und fleht um Gnade, und man erläßt ihm endlich die Marter und sticht ihn einfach todt. Nach allen diesen Nichtswürdigkeiten sollte man erwarten, daß Tieck ihn habe als den armseligsten Schurken dieser Welt darstellen wollen, aber nein, sein Leichnam wird von einigen Schäfern aufgefunden, denen er früher Gutes gethan, sie geben ihm ein christliches Begräbniß und weinen eine Thräne der Rührung auf seinem Grabe. Dieser weinerliche Ausgang ist ganz und gar nicht Calderon, ganz und gar nicht katholisch, er ist der einfache Kotzebue in Menschenhaß und Reue: die sieche, untragische Abschwächung der Sünde. Will man uns einen Bösewicht schildern, so zeichne man ihn uns wenigstens stark und hart, man gebe seiner Seele die Energie, die Last der Schuld auf sich zu nehmen und darunter zusammenzustürzen wie ein Mann. Aber mit solchen kläglichen armen Sündern wie Golo, bei denen jede andere Strafe, als ein Fußtritt, eine verlorene Mühe ist, möge uns die Poesie verschonen. Dazu ist dieser Charakter nicht eine neue Erfindung, sondern der wiedererweckte William Lowell, jenes Molluskengeschöpf, das sich von einem Misthaufen zum andern schleppt und nur durch einen Zufall endlich sein armseliges Leben verliert.

Was diesem seltsamen, in dramatischer Beziehung durchaus werthlosen Stücke so großen Erfolg verschaffte, war das fremdartige, phantastische Colorit, welches man damals als den entschiedenen Gegensatz gegen die verachtete Wirklichkeit ohne weiteres als poetisch annahm. Für die Literaturgeschichte aber ist die Dämmerung dieser romantischen, mondbeglänzten Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, nicht ausreichend, einer Scheinexistenz Dauer zu verleihen. Die Genoveva ist zwar viel gebildeter, sie geht von einem viel feinern poetischen Bewußtsein aus, aber sie wird einem spätern Jahrhundert, wenn es noch darauf zurückkommen sollte, in ihrem Grundcharakter doch nicht viel anders erscheinen, als die Lohenstein'sche Poesie.

Wüster noch ist die romantische Verirrung in dem Schauspielversuch von Fr. Schlegel, Alarkos, über dessen Aufführung in Weimar (1802) wir bereits berichtet haben. Das Stück war dazu bestimmt, in der Form wie im Inhalt das höchste Ideal der Romantik auszudrücken. Die Ver-

söhnung des Antiken und Romantischen wird bereits in dem Versmaß angestrebt: neben dem vorherrschenden spanischen Rhythmus und dem Reim finden wir den griechischen Trimeter, der aber sonderbarer Weise durch die Assonanz verschönert ist: mehrere Seiten Trimeter, die sämmtlich auf a oder auf o oder u auslauten, das sämmtliche Vocalsystem wird in Anwendung gebracht. Daß ein Gedicht, daß eine dichterische Anschauung überhaupt einen bestimmten nothwendigen Rhythmus haben muß, und daß eine Vermischung der Formen nicht eine Veredelung, sondern eine Verkehrung derselben ist, davon hat Schlegel keinen Begriff. Bei der gesteigerten Künstlichkeit der Form wird der Inhalt als etwas Accidentelles angesehen, als der unvermeidliche, aber an sich nicht wesentliche Stoff, an dem die Kunst des Metrums und des Reims geltend zu machen sei. In der Auswahl des Stoffs scheint nur die Rücksicht vorgewaltet zu haben, den gemeinen sittlichen Vorstellungen der Aufklärung so viel als möglich zu widersprechen.

Die Volkssage vom Alarkos ist durchaus im spanischen Geiste gedacht. Ein Graf hat einer Königstochter die Ehe versprochen, er hat trotzdem eine Andere geheirathet. An sein Wort gemahnt, bleibt ihm kein anderes Mittel übrig, sein Versprechen zu erfüllen, als der Tod seiner Gemahlin. Er ermordet sie und wird nebst seinen Mitschuldigen von der Sterbenden in der Frist von drei Tagen vor Gottes Richterstuhl geladen. — Wenn man eine solche Fabel zur Grundlage eines modernen Drama's nehmen will, was an sich schon ein wunderbares Unternehmen ist, da sie einer ganz andern Atmosphäre des Denkens und Empfindens angehört, so kann das wenigstens nur unter der Bedingung als möglich gedacht werden, daß man die ganz unbegreiflichen Thatsachen durch scharfsinnige psychologische Empfindungen motivirt. Schlegel hat es sich dagegen leicht gemacht; er hat überhaupt gar nicht motivirt, er nimmt alle Voraussetzungen aus der spanischen Legende unbefangen herüber, er erklärt uns keine einzige Thatsache und geht nur darauf aus, die düstere Stimmung des Ereignisses auf unsere Phantasie wirken zu lassen; also ohne alle Vermittelung sittlicher Theilnahme sollen wir von der blosen Macht der Thatsachen ergriffen werden. In dieser Idee liegt der Grundirrthum der romantischen Kunst. — Was im Alarkos aus einer falschen Doctrin hervorging, das Bestreben, durch ungewöhnliche Erscheinungen, durch Massenanhäufung von Schrecknissen, kurz durch materielle Mittel zu wirken, wird von jedem Naturalisten auf eine unbefangene Weise ausgeübt. Aber der Naturalist versteht es besser als der Doctrinär, denn gerade durch das, was die feine Bildung auszeichnet, eine vornehme und bei aller Aufregung gemessene Sprache, wird die Wirkung des Contrastes abgeschwächt. Man liest den Alarkos nur mit Staunen und Verwunderung; nicht ein-

mal die Phantasie wird angeregt. Wenn ein Naturalist, ein Werner, Müllner, Raupach, oder auch Kotzebue, sich eines ähnlichen Stoffs bemächtigt hätte, so würde er zwar eine ungesunde, aber sehr bedeutende Wirkung hervorgebracht haben. Bei Schlegel wird uns nicht einmal deutlich, was vorgeht, noch weniger gelingt es ihm, einen Eindruck zu fixiren. Unsere ganze Aufmerksamkeit wird durch die Form in Anspruch genommen.

Wenn aber das größere Publicum von diesem Stücke nicht berührt wurde, so war sein Einfluß auf die damalige Dichtergeneration desto größer. Das finstere Gespenst des Schicksals, welches im Alarkos in unheimlicher Gestaltlosigkeit über die Bühne schreitet, würde die Muse der modernen Tragödie, und wir werden ein ganzes Kapitel mit diesem Schicksalsspuk auszufüllen haben, an dessen Ueberresten unser heutiges Theater noch immer krankt.

Der Kaiser Octavianus von Tieck (1804) sollte wieder der höchste Gipfel sein, zu dem sich die romantische Poesie aufschwingen könne; er ist in der That der Gipfel der romantischen Geschmacklosigkeit. Wenn im Uebrigen alle romantischen Verkehrtheiten ausgetilgt wären, so würden wir übernehmen, dieselben aus dem Alarkos und dem Octavianus bis ins Einzelne zu construiren. Das Princip der romantischen Schule, daß die stoffliche Wirkung in der Poesie nur für den Geschmack des Pöbels sei, daß der wahre Kenner dagegen von den Stoffen völlig abstrahiren und sich nur von der reinen Kunst, das heißt von der reinen Form bestimmen lassen müsse, enthält freilich ein Körnlein Wahrheit. Der rohe Stoff, das heißt das Anschlagen der gewohnten Empfindung, welches im gemeinen Leben die Menschen ergreift, wird nur dann künstlerisch wirken, wenn diese unmittelbare Empfindung idealisirt, d. h. in einer in sich harmonisch zusammenhängenden Welt dargestellt wird. Die Empfindung ist künstlerisch an sich nichts werth, sondern nur in ihrem Zusammenhang mit dem menschlichen Ideal, nur als Attribut eines lebendigen Ganzen. Stofflich aber muß jede wahre Poesie wirken, und der Dichter hat nichts weiter zu thun, als dem Stoff diejenige Gestalt zu geben, die er haben muß, um in seiner ganzen Reinheit zu erscheinen. Vom Stoff zu abstrahiren und sich an der blosen Form zu erfreuen, vermag nur der überbildete Geschmack; der wahre Dichter zeigt sich ebensowohl in der Auswahl des richtigen, d. h. das menschliche Ideal versinnlichenden Stoffes, als in der zweckmäßigen Behandlung desselben.

Die Dürftigkeit des Inhalts, die so stark gegen die Ansprüche der Form absticht, zeigt sich schon im Vorspiel, welches den Aufzug der Romanze enthält. Es ist den Goethe'schen Hoffestlichkeiten nachgebildet; allein bei Goethe sind die Bilder und Masken nur Ausschmückungen, im Hintergrunde zeigt sich fast immer ein bedeutender Gedanke, während Tieck bei

den Bildern und Masken stehen bleibt. Die allegorischen Personen des Prologs, die Romanze, ihre Eltern Glaube und Liebe, ihre Begleiter Tapferkeit und Scherz nebst dem Chor von Hirten, Rittern, Pilgern, Reisenden u. s w. bilden keineswegs eine wenn auch in scheinbarer Thätigkeit zusammengefügte Gruppe, sie stellen sich ganz in der fadenscheinigen Romantik, in welcher sie später der Maler Hübner auf dem Vorhang des Dresdner Theaters abgebildet hat, dem Publicum nur dar, um unter obligatem Waldhorn Glossen auf das Thema zu singen:

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Mährchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht!

Das Thema ist von den jüngern Dichtern, z. B. von Uhland, unermüdlich glossirt, und nicht weniger das zweite, welches den Schluß des Phantasus und gewissermaßen die Ergänzung jenes ersten Thema bildet:

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

In diesen beiden Versen hat Tieck gewissermaßen das Glaubensbekenntniß seiner Poesie ausgesprochen, daß nämlich die Hauptsache der Kunst Farbe und Stimmung sei. Gewiß ein ebenso falsches Princip, als wenn die Malerei Farbe und Stimmung ohne alle Gegenstände anwenden wollte. Die Hauptsache der Poesie ist vielmehr der Gegenstand und sein ideeller Inhalt, für welchen der Dichter die passende Farbe und Stimmung zu finden hat, aber nur als Mittel, nicht als Zweck. Wenn die Liebe nicht anders zu denken versteht, als in süßen Tönen, so möge sie bei der Musik stehen bleiben, denn das Organ der Poesie ist das Wort, und die Seele des Worts ist der Gedanke. Freilich wird es dieser abstracten Liebe ebenso wenig gelingen, die Welt der Töne zu beherrschen, denn auch die Tonkunst hat ein materielles Organ, über welches nur derjenige verfügt, der das Gesetz studirt und sich angeeignet hat; und so hilft sich der Romantiker in der Musik mit einem umgekehrten Dilettantismus: während er in der Dichtkunst die Worte von ihrem ideellen Inhalt ablöst und sie nach dem Gesetz der Farben und Töne gruppirt, um einen unmittelbaren materiellen Eindruck hervorzubringen, bemüht er sich in der Musik, den Eindruck von Gedanken oder von sinnlichen Farben nachzubilden. Tieck hat jene Uebersetzungen der Instrumentalmusik in Worte, mit denen spätere Dilettanten einen so großen Mißbrauch getrieben haben, begonnen und durch

sein ausgezeichnetes Talent in Cours gebracht. Als Vorspiel der „verkehrten Welt“ mag das gehen, ernsthaft ausgeführt aber erregt es das Mißfallen jedes denkenden Künstlers.

Wenn in dem Aufzug der Romanze die mythologischen Bilder der absoluten Poesie gewissermaßen zu einer Theogonie sich gruppiren, so hat der Dichter bei andern Gelegenheiten auch entgegengesetzte Lesarten angebracht. In dem einleitenden Gedicht zum Phantasus sind die mächtigsten Geister, die das Gefolge des jungen Frühlingsgottes der Poesie bilden: der Schreck, die Albernheit, der Scherz und die Liebe; vom Glauben, dem angeblichen Vater der Romanze, ist nicht mehr die Rede. Dagegen macht der Dichter, als er auf das Gewimmel der Elfen und Kobolde, auf das Rauschen der Zweige und den Farbenglanz auf den seltsam gezackten Bergwänden eine genauere Aufmerksamkeit wendet, zu seinem Schreck eine eigenthümliche Entdeckung.

Was ich für Grott' und Berg gehalten,
Für Wald und Flur und Felsgestalten,
Das war ein einzigs großes Haupt,
Statt Haar und Bart mit Wald umlaubt,
Still lächelt' er, daß seine Kind
In Spielen glücklich vor ihm sind,
Er winkt, und ahndungsvolles Brausen
Wogt her in Waldes heilgem Sausen,
Da fiel ich auf die Kniee nieder,
Mir zitterten in Angst die Glieder,
Ich sprach zum Kleinen nur das Wort:
Sag' an, was ist das Große dort? —
Der Kleine sprach: Dich faßt sein Graun,
Weil du ihn darfst so plötzlich schaun,
Das ist der Vater, unser Alter,
Heißt Pan, von allem der Erhalter.

Es begegnet zuweilen einem Dichter, daß ihm ein unbedachtes Wort entschlüpft, durch welches das langversteckte Princip seines Schaffens sich auch dem blödesten Auge klar herausstellt. Dies ist nun ein solches Wort. Wie eifrig sich auch Tieck und seine Freunde bemüht haben, sich mit christlichem Flitterkram auszuputzen, der Gott, den sie in ihrer Dichtung anbeteten war niemals des Menschen Sohn, niemals der in Wort und Gestalt sich offenbarende Gott, sondern jener räthselhafte Pan, der vielgestaltige oder gestaltlose Naturdämon, der den Geist willenlos in sein mystisches Netz verstrickt. Daher ihre Vorliebe für Spinoza, trotz der steifen mathematischen Form, die sie anwidern mußte, vorzüglich aber für Jacob Böhme, der die halbverstandenen biblischen Brocken zu einem mystischen Natur-

dienst mißbrauchte. Daher ihre Verbindung mit Schelling, Novalis und den übrigen Naturphilosophen. Der Pantheismus hat an sich etwas Mondscheinartiges, und insofern ist seine Verwandtschaft mit der romantischen Kunst wohl zu begreifen; aber so lieb man den Mondschein haben mag, für eine ausgeführte Landschaft ist er doch nur dann brauchbar, wenn man bei seinem Licht wirklich etwas sehen kann.

Der Inhalt des Stücks ist aus dem alten Volksbuch vom Kaiser Octavianus entnommen, aber die Composition ist ganz dem Shakspeare'schen „Wintermährchen" nachgebildet. Daß Tieck durch dieses trotz seiner Formlosigkeit wunderbar bezaubernde Gedicht, in welchem er zugleich etwas Verwandtes fühlte, mächtig angezogen wurde, können wir ihm nicht verdenken; aber er hat die Kunst seines Meisters nicht richtig verstanden. Die Ingredienzien des Wunderbaren und Tragischen, die der britische Dichter in dieses phantastische Spiel verwebt hat, bilden nur einen phantastischen Schimmer, der das Mährchenhafte des Stoffs bunter und übermüthiger hervortreten läßt. Die Grundfärbung des Stücks ist einheitlich; es ist ein phantastisches Lustspiel, oder wenn man sich vor dem prosaischen Namen nicht scheut, eine Posse, in welcher nicht die poetischen Personen, sondern Autolicus, der junge Schäfer, und was zu ihnen gehört, die Hauptfiguren bilden. Niemals wird die heitere Stimmung durch tragischen Ernst gestört, denn alles Tragische ist mit einem so possenhaften Anstrich vorgetragen, daß man bei einem Dichter, der niemals sich selbst ironisirt, die Absicht augenblicklich herauserkennt: er weiß bei dem gewaltsamsten Wechsel der Stimmungen jedesmal genau, was er für eine Wirkung hervorbringen will, während Tieck seine Absichtlosigkeit und Unbestimmtheit als eine höhere Stufe der poetischen Bildung betrachtet. Es ist sehr mißlich, einem Genius ersten Ranges in seinen Aeußerlichkeiten nachzuahmen. Shakspeare hat ein paarmal in einem Anflug übermüthiger Laune Geographie und Geschichte in Verwirrung gesetzt. Tieck macht daraus ein Gesetz für die Komödie überhaupt. In seinem Stück treten unter Andern auf: der römische Kaiser Octavianus, der König Dagobert von Frankreich, der Majordomus Pipin, König Eduard von England, König Rodrigo von Spanien, König Balduin von Jerusalem, der Sultan von Babylon, König Arlanges von Persien, ein Riesenkönig u. s. w. Wenn Schakspeare in seinem „Wintermährchen" beliebige neue Königreiche erfand, so war das in einem mährchenhaften Stück, in welchem an eine Darstellung von Völkern und Zeiten nicht gedacht wurde, keine Störung; allein Tieck malt im Gegentheil die Bestimmtheit der einzelnen Völker sehr ausführlich, wenn auch nicht nach den Zeugnissen der Geschichte, sondern nach den Eingebungen seiner Einbildungskraft; wo man aber das Costüm specialisirt, muß man auch beim Costüm stehen bleiben. Nebenbei ist der

Witz sehr wohlfeil. Er ist auf den Spießbürger berechnet, dem es Freude macht, sich im Gegensatz der unwissenschaftlichen Phantasien des Dichters seiner eigenen geographischen Kenntnisse bewußt zu werden. Wie soll eine willkürliche gewaltsame Verletzung unserer Vorkenntnisse, die doch offenbar unsere Aufmerksamkeit stört, unserer Phantasie eine größere Freiheit und eine größere Abstractionskraft verleihen!

Da die Handlung noch viel weitläufiger, durch noch viel mehr Episoden unterbrochen und von unnützen Figuren überfüllt ist, als die Genoveva, so hat der Dichter zwei Theile daraus gemacht, jeden zu fünf Acten. Was alles für wunderliche Dinge darin vorgehen, würde man schwerlich mit der Natur eines Ammenmährchens in Einklang bringen. Im Wintermährchen sind, wie es sich gebührt, die wunderbaren Abenteuer schlicht, einfach und mit der größten Deutlichkeit erzählt, und zwar erzählt, wie es im Drama geschehen muß, so daß die Erzählung wieder dramatisch belebt ist. Tieck macht es sich bequemer. Wie in der Genoveva den Bonifacius, so bringt er hier jedesmal, wo etwas geschehen soll, die Romanze hinein, die in einer langen Rede in Assonanzen dem Publicum dasjenige referirt, was es eigentlich auf der Bühne sehen sollte. Der Abwechslung wegen übernimmt zuweilen der Schlaf die Rolle der Romanze, der das erste Mal, als er von einem Baume steigt, sich dem Publicum mit folgenden Worten vorstellt:

> Nieder steig' ich aus dem Wipfel,
> Bin ein Knabe, heiße Schlaf,
> Oben wohn' ich in den Blüthen,
> Düfte sind mein süßes Grab.
> Wo die sanften Wellen wandeln,
> Steht mein Haus auch neben an,
> Bienen wissen, wo ich athme,
> Summen leise, das ist wahr u. s. w.

Da also der eigentlich dramatische Theil der Handlung durch epische Erzählungen ersetzt wird, so bleibt für den Dialog und den Monolog, abgesehen von den lustigen Scenen, nichts weiter übrig, als die lyrische Stimmung, die in allen nur erdenklichen Versmaßen Calderon's und der deutschen Minnelieder, die Tieck kurz vorher übersetzt hatte, angeschlagen wird. Der Duft dieser ewigen Blumenpoesie ist so narkotisch, daß man in vielen Fällen sich in einem hoffnungslosen Opiumrausch befindet und auf den Gegenstand dieser Stimmungen kaum aufmerksam ist; strengt man aber seine Sinne einmal an, so vernimmt man mitunter doch ganz wunderliche Dinge, z. B.:

Der Buhlerin genügte nicht dein Herz,
Die keusche Liebe, ihre Lüste riefen
Nach Sättigung; schon sieben ganzer Jahr
Hast du ein Kind erflehet, doch vergebens,
Ich weiß, wie gut du bist, doch mangelt oft
Gemüthern so wie dir die irdische
Gemeine Hitze, die die Brunst entzündet:
Dein Vater, den ich noch so spät beweine,
War kalten Sinns, doch heischte meine Tugend
Nur seine Liebe, so wardst du geboren u. s. w.

Nebenbei ist in diesen lyrischen Stimmungen fast gar keine Spur von Ursprünglichkeit. Die Anlage des Stücks ist, wie wir gezeigt, aus Shakspeare; auch einzelne Gruppen sind Shakspearisch gedacht, wenn auch ins Fratzenhafte übertrieben, z. B. die Hauptbegebenheit im ersten Theil und die Narrengruppe des Pasquin. Dagegen ist in der Ausführung bei weitem das Meiste aus Calderon entlehnt; wir sagen, entlehnt, denn die Nachbildung ist beinahe sklavisch. Für die Mehrzahl der Monologe, Arien, Recitative u. s. w. würden wir es unternehmen, eine bestimmte Stelle bei Calderon aufzufinden, die dem Dichter vorgeschwebt hat. Nicht blos die ewigen Wettgesänge zwischen der Rose und Lilie, Roxane und Lealia, nicht blos die christlichen Predigten und Ottaverimen und die bombastigen Prahlereien der babylonischen Heiden, sondern auch einen großen Theil der komischen Scenen, z. B. die Episode von Hornvilla, den man in der „Tochter der Luft" wieder aufsuchen mag. Freilich würde es Calderon nie so arg gemacht haben, als Tieck, der ihm an leichtem Improvisationstalent fast gleichkommt, denn Calderon hat nicht blos eine leicht bewegliche Zunge, sondern auch eine sehr lebhafte Phantasie, und aus seiner Stimmung entwickelt sich wenigstens meistens etwas leidenschaftlich Erregtes, kurz ein dramatisches Moment. Tieck dagegen bleibt bei den Stimmungen stehen, und das ganze Werk sieht aus wie eine Sammlung lyrischer Gedichte, die sich ganz zufällig zusammengefunden haben und durch unbedeutende Dialoge nothdürftig verbunden sind. In einzelnen dieser Gedichte ist wohl eine schöne Bildersprache, aber weil diesmal dem Dichter das Vorbild der romanischen Poesie zu lebhaft vorschwebte, fehlt ihnen alles ursprüngliche Gefühl, alles natürliche Leben und alle bestimmte Physiognomie. Die Gefühle zerfließen in eine Fluth gegenstandloser Seufzer, die Bilder in eine Reihe schillernder Arabesken. Die einzige Episode, die uns in diesem Wust von Schwulst und Empfindsamkeit einigermaßen erheitert, ist die Geschichte von Florens, dem ritterlichen Eulenspiegel, bis dieser sich endlich auch, wie der spätere Thiodolf, ins Mystische verliert.

Dieses schlechte Gedicht hat nun lange Zeit nicht blos bei der Schule,

sondern auch bei den jüngern Freunden der Dichtkunst als die höchste Leistung der romantischen Poesie gegolten. Wenn das am grünen Holze geschah, was sollte man vom dürren erwarten! Bei den Versuchen der Nachahmer lernt man zwar nichts Neues, aber man wird doch in der Ueberzeugung von der nihilistischen Richtung der Romantik bestärkt, und darum ist es nöthig, auch auf sie hinzuweisen.

Wir könnten die Manier an einer Reihe von größern oder kleinern Talenten verfolgen, wir begnügen uns mit den bedeutendsten derselben. Die erste Erwähnung verdient Sophie Tieck, die Schwester des Dichters, geb. 1775 in Berlin, also zwei Jahre jünger als ihr Bruder, an dessen Jugendarbeiten sie thätigen Antheil nahm. Sie verheirathete sich 1799 an den Freund ihres Bruders, Bernhardi, aber bald darauf finden wir sie in Berlin in einem intimen Verhältniß mit A. W. Schlegel, der eben seine Frau an Schelling abgetreten hatte (1803). Von ihrem Mann geschieden (die Reliquien seiner Eltern hat 1847 der jüngere Bernhardi herausgegeben), ging sie 1805 mit ihren Brüdern nach Rom, wo sie sich an den mittelalterlichen Studien Ludwig's betheiligte. Später (1810) heirathete sie einen Herrn von Knorring.

Schon im Athenäum finden wir mehrere Aufsätze von ihr über Liebe, Freundschaft und andere Seiten des Menschenlebens, im Ganzen gemüthlich und in einem etwas zu blühenden, aber doch feinen Stil. Ihre frühern Dichtungen sammelte sie unter dem Titel: Wunderbilder und Träume in eilf Mährchen (1802). Aus dieser Sammlung erkennen wir lebhaft, daß der Vorzug Tieck's nur in kleinen, wahrnehmbaren Strichen besteht, die aber entscheidend sind. Die Manier ist ganz die nämliche. Blumen, Wasserstrahlen und andere Naturgegenstände sind unermüdlich geschäftig, Gedanken und Empfindungen von sich zu strahlen und das Herz der Menschen zu bezaubern, das ihnen keinen Widerstand entgegensetzt. Die blaue Blume des Novalis verbreitet einen so narkotischen Duft, daß nur die Sehnsucht übrig bleibt, die sich nach der Sehnsucht sehnt und nicht weiß, daß sie die Sehnsucht ist.

„So finde ich denn nirgend Trost für mein Herz, dessen thörichte Wünsche ich selber nicht kenne; wie in einer fremden Sprache redet die Natur zu mir, ich verstehe nur, daß jeder Klang mir etwas gebietet, aber ich kann die Befehle nicht begreifen“ (S. 20). „Mir ist, als hätte ich gestern ein großes Gut besessen, und mein träger Geist kann sich nicht darauf besinnen; mir ist, als gäbe es einen Klang in der Welt, wonach mein Herz mit Sehnsucht schmachtet, und mir dünkt, wenn dieser Klang mich wieder berührte, so würde ich glücklich sein; aber wie soll ich ihn suchen, wo soll ich ihn finden, da ich ihn nicht einmal zu nennen weiß?“ (S. 34). „Ihr schöne Pilgerin habt uns eine große Wohlthat erzeigt, die uns lebenslang Euch zu dienen

zwingt, doch weiß ich mich ihrer nicht zu erinnern" (S. 166). „Als du geboren wurdest, hat er dein Bild gesehn, und seit der Zeit liebt er dich mit der heißesten Sehnsucht und zieht nun durch die Welt, um dich zu suchen" (S. 183).

Bei dieser gegenstandlosen Sehnsucht weiß natürlich keiner von den Reisenden, wohin er will, sie überlassen ihren Lauf dem Schicksale. Zuweilen bildet sich Jemand ein, daß er einen Andern erschlagen habe, dann trifft er ihn wieder, erschlägt ihn wieder, dann ist es ein Mädchen, die er heirathet u. s. w. Oder Jemand springt, von Sehnsucht getrieben, in einen verzauberten See, erwacht wo anders, springt wieder in den See u. s. w., oder er wird in einen Vogel verwandelt, so z. B. in dem dramatisirten Mährchen „die Bezauberungen der Nacht", in welchen wir das ganze Vers- und Reimregister des Octavian wiederfinden. Der Refrain ist in der Regel, daß man einem schwarzlockigen Frauenbild begegnet, man fühlt ein seltsames Weh in seinem Busen und stürzt weinend zu ihren Füßen, wo sich dann in der Regel ergiebt, daß sie eine Andere ist, als diejenige, die man gesucht, etwa eine Hexe, die einen wieder in einen Vogel verwandeln will, aber die Macht der Augen ist doch so stark, daß man wie todt zu ihren Füßen gestreckt wird, daß man den Staub mit heißen Thränen benetzt, in einer Mischung von Grauen, Furcht und Entzücken vor dem lieblichen Gesicht, dem man zum Spiele dient. Kurz, man ist stets außer sich. Zuweilen verblüht man sanft wie eine Blume, und in der Ferne klingt dazu ein Waldhorn. Indeß ist das Resultat zuweilen auch greifbarer Natur. Wir wollen aus vielen Stellen nur eine, S. 248, hersetzen.

> Wenn einer sprechen wollte, so küßte der andere die Worte von seinen Lippen. Unter solchen süßen Tändeleien war es Nacht geworden, und die Dunkelheit schloß sie inniger und vertraulicher an einander. Als der Morgen herauf dämmerte, erwachte Belinde als Fernando's Weib.

Diese Unbefangenheit in der Art und Weise, wie man die Ehe schließt, die sich alle Augenblicke wiederholt, führt uns zugleich zu der Novelle Julie Saint-Albain (1801), die in der modernen Gesellschaft spielt, und zwar in Paris. Wir glauben in diesem Buch uns in den Liaisons dangéreuses zu befinden. Zwar werden die äußersten Consequenzen vermieden und man bewegt sich meistentheils, wenn auch nicht immer, auf Platonischem Gebiet, auch hat die Dichterin tugendhafte Absichten, gerade wie der Verfasser der Liaisons dangéreuses, aber die Hauptsache bleibt dieselbe, und man begreift, daß die Lucinde nicht blos eine dithyrambische Phantasie war.

In Rom schrieb Sophie, die sich schon vorher durch ihre Dramatischen Phantasien bekannt gemacht, das romantische Schauspiel: Egidio und Isabella, welches 1807 in Hardenberg's Dichtergarten veröffentlicht wurde; eine Mischung aus Calderon und Genoveva mit einem süßlichen Inhalt, in welchem aber die romantischen Verse mit derselben Geschicklichkeit gehandhabt wurden, welche Tieck, Schlegel und Gries entwickelten; außerdem das erzählende Gedicht in Ottaven: Florio und Blancheflur, eine freie Nachbildung der mittelalterlichen Dichtung, welche ihr Freund A. W. Schlegel mit großer Wärme dem deutschen Publicum empfahl.

In demselben Abhängigkeitsverhältniß zur Schule stand Wilhelm von Schütz, der spätere Nationalökonom und Uebersetzer des Casanova, intimer Freund von Varnhagen, Fouqué, kurz des Berliner jüngern Kreises, auf den wir später übergehen. Sein erstes Drama Lacrimas wurde 1803 durch A. W. Schlegel herausgegeben und in einem einleitenden Sonett gegen die bessere Ueberzeugung des Kritikers lebhaft empfohlen. Das werthlose Stück ist doch merkwürdig für die Charakteristik des damaligen Geschmacks. Zunächst scheint es nur eine Uebung in den verschiedenen spanischen und italienischen Versmaßen in dem Ton, welchen Schlegel zuerst in seinen Uebersetzungen der südlichen Dichter angeschlagen hatte. Bei Calderon werden doch immer nur zwei Sonette einander gegenübergestellt, hier aber haben wir deren zuweilen sechs. Ferner sind die Versmaße ausschließlich lyrisch, und die künstlichsten werden mit besonderer Vorliebe bearbeitet. Die Farbenmischung ist zuweilen nicht ungeschickt, z. B. in dem Lied von der Wasserlilie. Aber daß der Held das ganze Stück hindurch weint (vielleicht hat er davon seinen Namen), daß sämmtliche Personen sich unaufhörlich sehnen, daß statt eines Traums drei Träume erzählt werden, in denen es noch blumiger aussieht, als in dem Stücke selbst, das geht denn doch noch weit über Calderon hinaus. Die dramatische Kunst ist völlig in ihre Kindheit zurückgekehrt: es tritt eine Person auf und spricht ihre Sehnsucht in einem Sonett oder einer Canzone aus, eine andere Person begegnet ihr und thut dasselbe; darauf gehen beide mit einander ab, und das wiederholt sich durch das ganze Stück. Es sind im Uebrigen eine Masse Verwickelungen, z. B. der Liebhaber einer christlichen Dame ist eigentlich ein muhamedanischer Prinz, eigentlich aber auch nicht, sondern der Sohn eines Christen, und ein Anderer ist der maurische Prinz, obgleich ein Christ, und eine dritte christliche Dame eigentlich eine maurische Prinzessin und umgekehrt. Das Alles würde große Spannung erregen, wenn nur der geringste Zusammenhang, die geringste Verbindung von Ursache und Wirkung aufzufinden wäre, ja wenn man nur die Personen von einander unterscheiden könnte. Was die

Sitten betrifft, so spielen sie weder in Spanien noch in Afrika, sondern in jenem gelobten Lande der Poesie, welches Tieck in seinem Zerbino beschrieben hat, und welches sich vorzugsweise dadurch auszeichnet, daß es eigenschaftslos ist.

Von dem spanischen Drama wandte sich Herr von Schütz auf das griechische. 1807 erschienen zwei Tragödien Niobe und Der Graf von Gleichen, das erste mit einer antiken Vignette versehen, das zweite mit einem Dürer'schen Ecce homo als Titelkupfer. Die Formen sind streng antik, durchweg der Ast'schen Uebersetzung des Sophokles nachgebildet. In der Niobe treten zwei Halbchöre auf und außerdem noch zwei Chöre, die sieben Söhne und die sieben Töchter der Niobe. Die Sprache sieht diesmal so aus, als ob sie von einem sehr gewissenhaften, aber ungeschickten Künstler aus dem Griechischen übersetzt wäre. Nicht blos der Trimeter und was sonst dazu gehört, sondern auch sehr künstliche Chorversmaße sind angewendet. Von einem dramatischen Gehalte ist nicht die Rede. Die Einleitung, in welcher der Stolz der Niobe dargestellt wird, ist ziemlich matt. Nachher wird ausführlich das Erschießen der einzelnen Kinder vergegenwärtigt. Daß zum Schluß, nachdem Niobe in einen Stein bereits verwandelt ist, nicht blos Leto auftritt, um ihr versöhnlich zuzureden, sondern auch Pallas, um eine symbolische Wahrheit an das Stück zu knüpfen (es scheint nämlich als Grundgedanke der Tragödie die wunderbare Bedeutung, welche Latona als Geburtshelferin für die Menschheit hat, durchzuklingen), macht den Eindruck dieses wunderlichen Stückes nur noch wunderlicher. — Vollends komisch ist die Anwendung der griechischen Versmaße, der griechischen Wortfügungen und der griechischen Kunstausdrücke auf einen romantischen Stoff, wie in dem Graf von Gleichen. Auch hier ist ein Chor, der aus gefangenen saracenischen Weibern besteht. Im Anfang tritt die Gräfin mit ihren beiden Töchtern auf und unterhält sich mit dem Chor über die Natur der christlichen Ehe. Zugleich wird eine maurische Prinzessin erwähnt, die sich nach Europa sehnen soll. Dann tritt ein Pilger auf und erzählt, daß der Graf in saracenischer Gefangenschaft geschmachtet habe, aus derselben durch eben jene maurische Prinzessin befreit sei und vom Papst die Erlaubniß erhalten habe, sie als zweite Frau zu heirathen. Die Gräfin ist ganz damit einverstanden und freut sich sehr darauf, ihre neue Collegin kennen zu lernen. Sie geht ab, um das Haus für den Empfang einzurichten, und darauf erscheint der Graf mit seiner Prinzessin und freuen sich, daß sie in Deutschland sind. — Es ist in neuerer Zeit vieles höchst Unsinnige auf die Bühne gebracht worden, aber diese eigenthümliche Art von stiller Tollheit steht doch einzig da, und die Stücke wurden von der Schule doch als sehr bedeutende Leistungen betrachtet, wenn auch der verständige Varn-

hagen bedenklich den Kopf darüber schüttelte. — Die romantischen Stücke, die damals der junge Fouqué unter dem Namen Pellegrin schrieb, gehören in die nämliche Richtung.

Dem Charakter dieser Periode schließt sich Tieck's Fortunat an, obgleich er etwas später erschien (1815). Auch dieses angebliche Drama hat noch in unserer Zeit die lebhafteste Bewunderung gefunden. Man hat sich von der dramatischen Kunst die verschiedenartigsten Vorstellungen gemacht, aber in einem Punkt waren die Dichter und Kritiker aller Nationen und aller Zeiten einig, daß das Drama eine Handlung enthalten solle, deren einzelne Glieder in einem innern Zusammenhang stehen und zu einer gemeinsamen Katastrophe führen. Fortunat ist nichts als die rohe Dialogisirung eines novellistischen Stoffs. Durch eine oder mehrere Hauptpersonen und namentlich durch den Zauberbeutel Fortunat's soll eine gewisse Einheit hervorgebracht werden, aber die einzelnen Abenteuer stehen in keinem Verhältniß zu einander; es ist eine Mosaikarbeit aus lauter Episoden. Das Stück, das wegen seines ungeheuren Umfangs in zwei Abtheilungen zerfällt, hätte noch bis ins Unendliche fortgesetzt werden können. „Die Bearbeitung des ersten Theils," sagt einer von den Kritikern, die Tieck selbst einführt, „dünkt meinem Gehör gleich einem musikalischen Stück mit seinen Variationen. Derselbe Satz, dieselbe Aufgabe kehrt wieder und wird am Ende ziemlich willkürlich aufgelöst. Darum sehen sich die komischen Nebenfiguren ähnlich, und wenn nicht zuletzt die ältern wieder aufträten und den Schluß mit dem Anfang verknüpften, so bestände das Stück fast nur aus sechs oder sieben dialogisirten Anekdoten." Tieck geht über diesen Vorwurf leicht hinweg, er ist aber vollkommen begründet. Noch schlimmer ist's im zweiten Theil, wo man nach einer Reihe von Schwänken und Possen plötzlich durch einen schrecklichen Ausgang überrascht wird, der wohl beleidigend, aber nicht tragisch wirkt. — Was das Einzelne betrifft, so finden wir hin und wieder einen guten Einfall, eine launig vorgetragene phantastische Begebenheit, aber diese einzelnen Bilder können doch den Eindruck der Dürftigkeit nicht aufheben. Wenn wir von den phantastischen und wunderbaren Motiven absehen, die für die übrige Geschichte keineswegs den Leitton hergeben, sondern nur des Contrastes wegen angebracht sind, so bleibt zuletzt kein anderes Verdienst übrig, als das des rohesten Realismus. Der Dichter sucht die Menschen so darzustellen, wie sie sich im gewöhnlichen Leben, wenn keine erhebenden Motive in dasselbe eintreten, benehmen. Das ist genau dasselbe, was Tieck bei Kotzebue und andern populären Schriftstellern mit so viel Beredtsamkeit angreift: vielleicht gerade, weil sie das Handwerk besser verstanden. Kotzebue ist auch gar nicht so empfindsam gewesen, wie die Personen, die er zum Amusement des Publicums weinen läßt; er hat im

Stillen ebenso darüber gelacht, wie Tieck; aber dieses Bewußtsein des ironischen Verhaltens zu den eigenen Schöpfungen macht noch nicht den wahren Dichter. Um komische Ideale zu zeichnen, reicht es nicht aus, wenn man die Wirklichkeit übertreibt. Freilich ist Kotzebue's Sprache gerade so roh, wie sein Denken und Empfinden; Tieck dagegen schreibt einen sehr feinen, gebildeten und graziösen Stil, wir haben die wohlthuende Empfindung, uns im Kreise der gebildeten Gesellschaft zu bewegen, und das hat Viele namentlich in einer Zeit bestochen, wo man Bildung mit Talent verwechselte. Allein der Stil macht noch nicht die ganze Poesie aus, und außer einzelnen wildphantastischen, fratzenhaften Scenen ist das Meiste die nackte Prosa. Wo die Ironie nicht ausreicht, wo die wirkliche Empfindung, der wirkliche Gedanke sich geltend machen sollen, versiegt die Kraft des Dichters, und an Stelle der Naturwahrheit tritt ein geziertes Spiel, welches alle Schwächen einer Manier an sich trägt.

Der Fortunat bildet den Schluß des Phantasus, in welche Sammlung (1812—1816) der Dichter Alles aufnahm, was ihm aus seinen romantischen Flegeljahren der Beachtung werth schien. Den Rahmen dieser Sammlung macht eine Novelle aus, oder eigentlich eine Reihe von Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände, welche man als den Uebergang zu den spätern Novellen betrachten kann. Wie physiognomielos und schablonenhaft die Personen sind, die sich unterhalten, und wie gespreizt, dürftig und unerquicklich ihre Reden, hat schon Rahel sehr treffend bemerkt. Tieck hat in diesen Gesprächen Alles an den Mann gebracht, was ihm über Literatur, Theater, bildende Kunst, Musik u. dergl. am Herzen liegt. Sein Urtheil über die Dichter spricht er charakteristisch genug in Toasten aus; sogar auf den guten Schiller wird ein Toast ausgebracht, weil man es in einem Moment begeisterter Liebe nicht so genau nehmen dürfe. Die Urtheile über Musik sind sehr spaßhaft. Er erklärt sich z. B. entschieden gegen das Mozart'sche Requiem, weil die Modernen überhaupt keine geistliche Musik mehr setzen können. „Himmel und Hölle, die durch unermeßliche Klüfte getrennt waren, sind zauberhaft und zum Erschrecken in der Kunst vereinigt, die ursprünglich reines Licht, stille Liebe und lobpreisende Andacht war. . . . . Wenn wir Mozart wahnsinnig nennen dürfen, so ist der genialische Beethoven oft nicht vom Rasenden zu unterscheiden, der selten einen musikalischen Gedanken verfolgt und sich in ihm beruhigt, sondern durch die gewaltthätigsten Uebergänge springt und der Phantasie gleichsam selbst im rastlosen Kampfe zu entfliehen sucht." Dieser Schwulst wird in der Regel durch ein klingendes Sonett geschlossen, in welchem der Inhalt gerade so reich oder so arm ist, als in diesen prosaischen Einfällen. — —

Wenn die dramatischen Experimente der Romantiker auf die wirkliche

Bühne keinen sonderlichen Einfluß ausüben konnten, weil sie jeden Gedanken einer Aufführung ausschlossen, so hat dagegen die lyrische Dichtung durch sie einen neuen Impuls erhalten. Bei den classischen Dichtern, nicht blos bei Schiller, sondern auch bei Bürger, war die vollständige correcte Ausführung immer die wesentliche Aufgabe. Das konnte bei ihren Nachahmern leicht zur Pedanterie ausarten, wie A. W. Schlegel zeigt. Durch die beständige Anwendung der griechischen Mythologie und selbst der griechischen Versmaße wurde der Ausdruck noch steifer. — Durch das Studium der romanischen Dichter, so wie der altdeutschen Minnelieder, die Tieck 1801 herausgab, gewann die neue Schule eine Form, die als Uebergangsstufe von der griechischen Classicität zur Wiederaufnahme des deutschen Volksliedes ihre Berechtigung hat. Zum ersten Male in dem Musenalmanach von 1802, herausgegeben von A. W. Schlegel und Tieck, trat die Schule geschlossen den Classikern gegenüber. Wir finden darin eine Reihe literarhistorischer Sonette von den beiden Schlegel; den Mittelpunkt des Almanachs bilden die geistlichen Lieder von Novalis. An sie schließen sich Marien- und Christuslieder aus dem Lateinischen und Spanischen, ferner der bekannte Cyklus Abendröthe von Fr. Schlegel, eine Reihe von Gedichten, die nichts ausdrücken, als ungewöhnlich stark aufgefaßte landschaftliche Stimmungen, die wunderlicher Weise als Fortsetzung der Lucinde gedacht waren. Ferner die Lebenselemente von Tieck, ein naturphilosophischer Cyklus von der höchsten Ueberschwenglichkeit, ohne eigentliche Gliederung und Plastik. Ein Cyklus von Mnioch: Hellenik und Romantik, stellt diesen von den Romantikern mehrfach angeregten Gegensatz in zwei Bildern zusammen: das Leben und der Tod. Jedes von beiden geht von Hexametern in Ottaven, aus Distichen in Terzinen über. Der Gedankengang stimmt mit Schiller und Novalis überein, aber es ist fast blose Reflexion ohne alle Bildlichkeit. Die Romanzen des Musenalmanachs verlassen durchaus das classische Gebiet; so der ewige Jude von A. W. Schlegel, die Zeichen im Walde von Tieck, eine unendlich lange Mordgeschichte in Assonanzen, die mit einer erschreckenden Ausdauer auf u auslauten; ferner eine Erzählung in Terzinen von Schelling, der unter dem Namen Bonaventura damals auch in Romanen und Gedichten arbeitete (z. B. Nachtwachen, 1804); dazu einige philosophische Gedichte von Schelling, Fichte und Andern. Die neue Manier erregte damals außerordentliches Aufsehen, und in den Musenalmanachen der nächstfolgenden Jahre ist sie durchweg die herrschende. Was damals von jungen Talenten aufkam, versuchte sich in Sonetten und Terzinen und trieb höhere Literaturgeschichte oder transscendentalen Idealismus.

Mit großer Bewunderung blicken die Anhänger Tieck's auf seine lyrischen Gedichte. In einzelnen, wo ihm deutsche Volkslieder als Muster

vorschwebten, finden wir eine glückliche Stimmung, eine träumerisch ins Ohr klingende Melodie; aber der gemüthliche Inhalt ist sehr dürftig und wird zum Theil durch ein geziert kindliches Wesen unangenehm entstellt. Tieck hat zuerst die später so verbreitete Modepoesie mit zierlichen kleinen Nippes in Gang gebracht, die in ihrer süßlichen Weise noch weit über die Empfindsamkeit Matthisson's hinausgeht. In neuester Zeit hat man diese Poesie der beseelten Blumen, beseelten Sterne u. s. w. in der Manier ausgeführt, die ihr angemessen ist, man hat sie als Bonbondevisen und als Balletstudien verwerthet. Wo Tieck ins Große geht und philosophische Reflexionen über das Ganze des Weltalls, das Wesen der Gottheit und dergleichen poetisch gestalten will, wird er schwülstig und weiß sich zuletzt in der Regel nicht anders zu helfen, als daß er mit dem Versmaß auch die grammatische Construction aufgiebt, um in reinster Ueberschwenglichkeit der Laute schwelgen zu können.

Von der Lyrik der Romantiker gilt, was wir von ihrer Poesie überhaupt gesagt haben: überall eine Fülle von Tendenzen, überall aber auch eine Flucht aus dem Reich der Gestalten. Wenn Goethe und Schiller sich der Wirklichkeit und der Natur entzogen, so war es nur die gothische Wirklichkeit, die gothische Natur; eigentlich waren sie sehr realistisch, sie befriedigten ihren Drang nur im fremden griechischen Leben. Bei den Romantikern aber war es eine Flucht in den düstern Nebel einer wollüstig erregten Phantasie, oder in den leeren Aether der Abstraction. — A. W. Schlegel bleibt trotz der erborgten Gluth, die er seiner Phantasie einzuflößen sucht, namentlich in den Sonetten und andern romanischen Formen ein bloser Techniker, eine wesentlich prosaische Natur. Wenn man sich an den fremden Tonfall gewöhnt, sind diese Gedichte verhältnißmäßig sehr klar; wo eine Unklarheit eintritt, ist es nur Mangel an Geschick. — Fr. Schlegel dagegen strebt mit Absicht und Bewußtsein nach Dunkelheit. Durch eine ganz eigenthümliche Behandlung des Versmaßes, durch Anklänge an alte Sprachformen, durch Herbeiziehen naturphilosophischer Speculationen und mythologischer Symbole, vor Allem aber durch eine unbegreifliche Verwirrung der Bilder weiß er uns zuweilen so in Schwindel zu versetzen, daß wir der festen Ueberzeugung sind, wir müßten etwas Gewaltiges gehört haben, und es ist doch nur leerer Klingklang gewesen. Combinationen, wie „duftiger Blumen kühlendes Feuer" sind ihm ganz geläufig. In derselben Weise, wie in seinen philosophischen Gedichten, geht er auch in seinen Balladen und Naturschilderungen zu Werke. Die Farbe und Stimmung ist ihm Alles, und durch Anhäufung aller erdenklichen Mittel weiß er sie auch in der That hervorzubringen. Der Gegenstand an sich ist ihm gleichgültig, ja er zieht die nichtigsten und leersten vor. In dieser Kunst hat ihm nachher Rückert nachgeahmt, aber ihn bei

weitem übertroffen, denn er gebot über eine glänzendere Technik. Dagegen sind Novalis und Brentano, bei denen Stimmung und Farbe gleichfalls über den Gegenstand vorherrscht, sehr wohl von Schlegel zu unterscheiden, denn bei ihnen ist Natur, was bei diesem erkünstelt und raffinirt ist. Schlegel erfindet seine Melodien, und daher werden sie nur unserm Verstand, nicht unserm Gemüth, ja nicht einmal der Phantasie vernehmbar. Fast das Nämliche möchten wir von seinen patriotischen Gedichten sagen, denn auch hier ist die Ehrbarkeit, das Gefühl fürs Positive, die Liebe und der Haß stilistisch hervorgebracht. Die bekehrte Romantik arbeitete ebenso von außen nach innen, ebenso von der Form auf den Inhalt, als die frivole und revolutionäre.

Siebentes Kapitel.

Das Christenthum und die Romantik.

Wenn man sich in die Atmosphäre jener Zeit versetzen will, die nach einer neuen Religion suchte, so muß man Herder's religiöse Schriften durchblättern. Herder war Consistorialrath und galt in den Augen aller Gebildeten als guter Christ, ja er ging in seinem Christenthum Manchen zu weit; untersucht man aber, inwiefern er das, was das Christenthum für wahr ausgiebt, für wahr hält, so wird man keinen großen Unterschied gegen Voltaire finden. Er hält sich zwar von den Schmähungen des französischen Spötters fern, aber nicht, weil ihm die heiligen Schriften als übermenschlich imponiren, oder ihm das zwingende Gefühl der Wahrheit einflößen, sondern weil er als feingebildeter Mann an der Naturwüchsigkeit eines ungebildeten, aber phantasievollen Zeitalters seine Freude hat. Die Fremdartigkeit der morgenländischen Sprache und Färbung erregt seine ästhetische Theilnahme, und diese ist das Einzige, was er in der Religion sucht. Er begreift die Berechtigung der Bildlichkeit und Symbolik, und deshalb sind ihm die heiligen Schriften werth; aber es fällt ihm nicht ein, aus ihren Lehren Ernst zu machen. Er hat allerlei Ahnungen und Wünsche, die sich an die Religion anlehnen, aber kei-

nen Glauben, der über das gewöhnliche Bekenntniß des Deismus hinausginge. Diese Auffassung war damals im Grunde die aller Gebildeten, denen die eigentlichen Theologen wie eine fremde Welt gegenüberstanden.

Der positive dogmatische Inhalt des Christenthums war aus dem Bewußtsein der Gebildeten entschwunden, aber man fühlte sich bei dieser Aufklärung keineswegs glücklich; es war ein drückendes Gefühl der Armuth und Leere, welches bei allen jugendlichen Naturen in Sehnsucht übergehen mußte. Je fester die neue Bildung im Verstande Wurzel geschlagen hatte, desto schwieriger war die Aufgabe, für diese Sehnsucht irgend einen Inhalt zu finden, der nicht in zu hartem Widerspruch mit den Resultaten des Denkens stände. Das unruhige, verworrene Herumtasten in dem weiten Gebiet der religiösen Ideen wird daraus begreiflich. Doch sind zwei Gruppen leicht zu unterscheiden.

Die eine ging aus dem innern Drange des Gemüths hervor. Man suchte den verlorenen Gott, weil man sich ohne seine Hülfe unglücklich fühlte. Dieser Richtung gehörten die Frauen an, ferner der Kreis von Haman, Jacobi, Claudius, Stolberg, Jung-Stilling u. s. w. Einer der Geistvollsten unter ihnen, Lavater, giebt uns über seine Vorstellung von der Religion sehr offenherzige Geständnisse.

> Religion ist die subjective Ansicht der Welt in Beziehung auf mich; Ahnung eines Verhältnisses zu etwas mir Analogem, von etwas mit verschiedenen Kräftigeren, ohne welche Ahnung mir Alles zerstückt, zerrüttet, widersprechend, ungenießbar wird; durch dessen Ahnung sich mir Alles harmonisirt. Betrachte ich die Welt blos als Zuschauer, nicht als eine determinirte, bedürfnißvolle Person, so scheint sie mir ein nothwendiges System unwillkürlicher Kräfte zu sein ... ich sehe ein ewiges, regelmäßig gebärendes und wieder verzehrendes Ungeheuer. Nur, möcht' ich sagen, hat dies Ungeheuer die Meprise gemacht und die ungeheure Etourderie begangen, mich so zu organisiren, daß ich kein immer gebärendes, allverzehrendes Ungeheuer ertragen kann. — Ich, Person, muß Alles personificiren; ich, Mensch, muß Alles humanisiren; meine Natur nöthigt mich dazu . . . Wir abstrahiren Alles von uns selbst; wir selbst sind der Maßstab aller Dinge . . Der decidirteste Atheist personificirt alle Augenblicke seine Welt und sein Schicksal; so wenig kann die persönliche menschliche Natur Persönlichkeit entbehren. — Wie Jeder sich ansieht, so sieht er das Universum an . . . Was allen meinen Bedürfnissen so genug thut, wie nach meiner Vorstellung kein Mechanismus der Natur, das ist mein Gott. Indeß da alles dies nur eine Abstraction unserer Individualität ist, dem wir durch die magische Kraft unserer Natur die völlige Solidität und Realität unserer eigenen Existenz geben, so hat der Atheist und Spinozist Recht, wenn er eine Demonstration Gottes als eines außerweltlichen, außermenschlichen Wesens als unmöglich verwirft; denn mein Gott, wie frei er sei, ist doch nur ein Abstractum meiner Individualität. Religion ist ein innerer menschlicher Sinn, der sich Götter

schafft, die wahre Magie der menschlichen Natur, die Schöpfungskraft eines reellen persönlichen Mediums, wodurch uns Alles harmonisch, Alles genießbar wird; eines immer nahen, möglichst verschiedenen, möglichst vereinten Universalmediums des froheſten Selbstgenusses. — (An Jacobi, 1787.)

Ganz verschieden von dieser Richtung und in gewissem Sinne entgegengesetzt war die zweite, die nicht aus einem Bedürfniß des Gefühls, sondern aus der feinsten Bildung selbst hervorging. Die Dichter fühlten, daß sie etwas Göttliches haben müßten, um bleibende Kunstwerke zu schaffen. In diesem Sinne folgte selbst Schiller in seinen Göttern Griechenlands einem religiösen Drange. Die tiefere historische Bildung mußte entdecken, daß im Christenthum ebenso viel poetischer Zauber verborgen sei, als im Heidenthum, und seit Schelling sah die Philosophie es als ihre Hauptaufgabe an, diese Religion, die den poetischen Bedürfnissen genügen solle, wiederherzustellen. Sie brachte sehr bestimmte Anforderungen mit, Anforderungen, die zum Theil aus dem Studium der Griechen hervorgegangen waren, und es war ein weiter Umweg, auf dem sie zum Christenthum gelangten. Wenn die Gefühlsphilosophen bei ihrem Streben nach Religion sich im Wesentlichen der pietistischen Richtung anschlossen, so fanden die Dichter ihre Quellen in den Mystikern. Jene blieben auf protestantischem Boden, diese, denen es nicht auf Befriedigung des Gefühls, sondern auf Bereicherung der Phantasie ankam, suchten vor Allem nach poetischen Formen in der Religion; — sie flüchteten sich in das Asyl der katholischen Kirche, oder vertieften sich in die chaotische Gährung des Pantheismus. Daß beide Richtungen im innersten Grunde einander feindlich waren, zeigte sich später in dem erbitterten Kampf ihrer beiden Führer, Jacobi und Schelling; vorläufig aber gingen sie noch Hand in Hand, und die Hauptvertreter der zweiten Gruppe, die Romantiker, sammelten sich um Schleiermacher, der seiner ursprünglichen Bildung nach entschieden der ersten angehörte.

Friedrich Schleiermacher wurde 1768 zu Breslau geboren, der Sohn eines reformirten Feldpredigers. Schon in früher Jugend wurde er bei einer großen und tiefen Anlage zur Schwärmerei von quälenden Zweifeln beunruhigt. Er fand eine vorläufige Versöhnung in der Brüdergemeinde zu Niesky, später im Seminar zu Barby, beides Institute der Herrnhuter, wo er erzogen wurde. Die Frömmigkeit dieser stillen Gemeinde machte einen tiefen Eindruck auf sein Gemüth, da sie nicht seinen widerstrebenden Verstand mit Dogmen überschüttete, sondern nur auf fromme Erregungen seiner Seele ausging. So fremd ihm später die Formen der Gemeinde wurden, so betrachtete er sie doch stets als seine geistige Heimath und kam öfters auf die Idee zurück, in ihr ein Asyl zu suchen, wenn der Ausgang der kirchlichen Streitigkeiten ihn nöthigen sollte,

die Landeskirche zu verlassen. Eine neue Welt wurde ihm eröffnet, als er 1787 die Universität Halle bezog, wo er sich mit Eifer auf die humanistischen Studien legte. 1796 wurde er als Prediger an der Charité in Berlin angestellt: in dieser Zeit seines ersten Berliner Aufenthalts (1796—1802) begann die Wirksamkeit der romantischen Schule in Berlin. Den innigsten Verkehr hatte Schleiermacher mit Henriette Herz und Friedrich Schlegel, mit dem er den Plan zur Uebersetzung des Plato entwarf; nächst ihnen ist Friedrich Gentz und Gustav von Brinkmann zu nennen. Wie der Verkehr mit dem Dichter der Lucinde ihn zu den Vertrauten Briefen (1798) verleitete, ist bereits erwähnt. Das Buch wurde bald vergessen; einen desto durchgreifendern und nachhaltigern Eindruck machten die Reden über die Religion (1799).

Die Reden sind an die gebildeten Verächter der Religion gerichtet. Sie fangen mit dem Zugeständniß an, daß die Bildung mit dem Glauben in der schreiendsten Dissonanz zu stehen scheint. — „Ich weiß, daß ihr ebensowenig in heiliger Stille die Gottheit verehrt, als die verlassenen Tempel besucht; daß in euren aufgeschmückten Wohnungen keine andern Heiligthümer angetroffen werden, als die klugen Sprüche eurer Weisen und die leichten Dichtungen eurer Künstler, und daß Menschheit und Vaterland, Kunst und Wissenschaft so völlig von eurem Gemüth Besitz genommen haben, daß für das ewige Wesen, welches euch jenseit der Welt liegt, nichts übrig bleibt. Ich weiß, wie schön es euch gelungen ist, das irdische Leben so reich und vielseitig auszubilden, daß ihr der Ewigkeit nicht mehr bedürft...... An nichts Anderes kann ich also die Theilnehmung anknüpfen, welche ich von euch fordere, als an euere Verachtung selbst. Ich will euch nur auffordern, in dieser Verachtung recht gebildet und vollkommen zu sein." — Die Bildung begiebt sich ja in die untersten Schichten des Volks, um hier die Reste einer entschwundenen Natur zu suchen, die früher geschichtliche Geltung hatten. Nun hat die Religion, wenn keine andere, doch wenigstens eine sehr große historische Bedeutung, und jeder wahrhaft Gebildete hat die Verpflichtung, sie als eine merkwürdige psychologische Erscheinung zu begreifen. Gewöhnlich läßt man sich abschrecken, indem man die Religion mit der Theologie oder mit der Moral verwechselt, indem man sie als Norm für das Denken oder für das Handeln betrachtet. Die wahre Religion wohnt aber nicht in den Lehrsätzen oder in den Pflichtgeboten; sie wohnt lediglich in den innern Erregungen und Stimmungen des Gemüths. Um hinter ihr Wesen zu kommen, muß man in den gemischten Erscheinungen, in denen sie sich gewöhnlich darstellt, Alles ausscheiden, was sich auf die Thätigkeit oder auf das Denken bezieht. Die wahre Religion ist der Sinn und Geschmack

für das Unendliche, die unmittelbare Wahrnehmung von dem allgemeinen Sein alles Zeitlichen im Ewigen und durch das Ewige.

In dieser Analyse ist durch eine künstliche Abstraction geschieden, was in der Wirklichkeit nicht geschieden werden kann. Es hat in der Weltgeschichte keine Religion gegeben, die sich lediglich auf das Gefühl eingeschränkt, keine Religion, die nicht unmittelbar einen Einfluß auf das Denken und die Handlungsweise der Menschen gesucht und gefunden hätte. Erst durch die Beziehung auf das Denken und auf die Sittlichkeit erlangten die Religionen ihre qualitative Bestimmtheit, und wenn man ihnen diese nimmt, so bleibt nichts übrig, als eine haltlose Stimmung ohne Grund und Folge. Hier zeigte sich das Mangelhafte in Schleiermacher's religiöser Bildung, die nicht aus der concreten Kirche, sondern aus einer stillen pietistischen Gemeinde hervorging. Die pietistische Schönseeligkeit ist aber nichts für sich, sie ist nur die Stagnation einer vorhergegangenen mächtigen kirchlichen Bewegung. So zeigt sich auch an den Beispielen, die Schleiermacher anführt, daß sein Begriff der Religion mit dem historischen Begriff nicht zusammenfällt.

Opfert mit mir ehrerbietig eine Locke den Manen des heiligen, verstoßenen Spinoza! Ihn durchdrang der hohe Weltgeist, das Unendliche war sein Anfang und Ende, das Universum seine einzige und ewige Liebe..... Voller Religion war er und voll heiligen Geistes.... So war es Religion, wenn die Alten, die Beschränkungen der Zeit und des Raumes vernichtend, jede eigenthümliche Art des Lebens durch die ganze Welt hin als das Werk und Reich eines allgegenwärtigen Wesens ansahen u. s. w.

Die Religion ist nach Schleiermacher etwas Individuelles, die Virtuosität in Empfindungen für das Unendliche, welche zwar den Trieb hat, sich zu einer Allgemeinheit zu gestalten, aber auf diesem Umwege immer wieder zur Individualität zurückführt. Diese Erklärung ist historisch ebenso falsch, als psychologisch. Der Ursprung der Religion ist kein individueller, sondern ein substantieller; sie beginnt nicht als Empfindung, sondern als zwingender Glaube, sie geht nicht aus dem Gemüth hervor, sondern sie ist die Macht des Allgemeinen über das Gemüth. Sobald die Religion in individuelle Empfindungen, in Schönseeligkeit zerbröckelt, ist ihre Lebenskraft dem Erlöschen nahe.

In der weitern Entwickelung seines Princips nennt Schleiermacher die Idee einer allgemeinen Religion, einer wahren Religion, zu welcher sich die übrigen als falsche verhielten, eine wunderliche, hervorgegangen aus der ungerechtfertigten Verbindung der Philosophie mit der Religion. Die Philosophie strebt allerdings, Alle zu einem gemeinschaftlichen Wissen zu vereinigen, die Religion begehrt aber nicht einmal, diejenigen, welche

glauben und fühlen, unter einen Glauben zu bringen und ein Gefühl. Anhänger des todten Buchstabens, den die Religion auswirft, haben die Welt mit Geschrei und Getümmel erfüllt; die wahren Beschauer des Ewigen waren immer ruhige Seelen.

Das neue Rom, das gottlose, aber consequente, schleudert Bannstrahlen und stößt Ketzer aus; das alte wahrhaft fromme und religiöse in hohem Stil war gastfrei gegen jeden Gott und so wurde es der Götter voll.

Die Verkehrtheit dieser Auffassung ist so ungeheuer, daß man das stille Leben der Brüdergemeinde und die Isolirtheit der Künstler sich gewaltsam ins Gedächtniß rufen muß, um sie zu begreifen. Das Rom der Cäsaren mit seiner Virtuosität in Religionsempfindungen war durch und durch irreligiös, und darum unterlag es trotz seines Reichthums an Symbolen für das Unendliche dem ungebildeten Galiläer, der den einen Gedanken, von welchem er ganz erfüllt war, wie ein Schwert in die Welt führte. Aber Schleiermacher scheut in der weitern Durchführung keine Consequenz. Er behauptet, die Religion strebe gar nicht danach, die Menschen zum Handeln zu treiben, oder sie in einem bestimmten Kreis der Gedanken festzuhalten, und leugnet so mit einem Federstrich den bei weitem größern Theil der Geschichte. Aber der Grund dieses Irrthums ist leicht zu durchschauen. In seinem Gefühl durchaus den Resultaten der kritischen Philosophie widerstrebend, war er doch in seinem Denken von ihr befangen. Gleich ihr wollte er das System der Sittlichkeit auf den einfachen Begriff des Willens gründen, und so mußte er für die Religion ein eigenes Gebiet suchen, das durch jenes nicht berührt und gestört würde. Seine religiösen Forderungen gehen auf den schrankenlosesten Individualismus aus. Alle Satzungen werden verworfen, und da die musikalische Stimmung der Seele ihm das Höchste ist, so wird der wesentliche Inhalt der Religion als etwas Gleichgültiges bei Seite gesetzt. In der Kantischen Philosophie war der Inhalt des Christenthums auf den Glauben an Gott und an die Unsterblichkeit der Seele zurückgeführt; auch diese Momente des Glaubens, wenigstens in der gewöhnlichen Auffassung, verwirft Schleiermacher als etwas Irreligiöses, dem wahren Sinn und Geschmack für das Ewige Widersprechendes. Die Religion soll wie eine leise gefällige Melodie das menschliche Leben umspielen. — Die träumerische Unbestimmtheit dieser Idee waltet auch in der Sprache des Buchs, und darum ist man weder auf die vielfachen Widersprüche, noch auf die ganz unerhörten Attentate gegen das Christenthum aufmerksam geworden. Die Grundstimmung des Buchs ist das Liebesbedürfniß einer mehr empfänglichen als schöpferischen Seele, in der sich die stille Sehnsucht der Herrnhuter Gemeinde mit der feinen Ironie der humanistischen Bildung vermählt.

Schleiermacher tadelt die Rationalisten, daß sie die concreten Vorstellungen des Christenthums abgeschwächt und ihm damit die Poesie genommen hätten. Statt nun aber die geschichtlichen Formen wiederherzustellen, geht er im Zersetzungsproceß noch weiter. Zwar stellt er die Begriffe Wunder, Offenbarung, Eingebung, Weissagung wieder her, aber in einem ganz naturalistischen Sinn; zwar warnt er davor, die poetische Urzeit des Christenthums durch kritische Analyse zu entheiligen, aber gerade diese Warnung ist ja ein Zeichen des Unglaubens. Er verlangt angeblich die Trennung der Kirche vom Staat, in der That aber die Trennung des Einzelnen von der Kirche. Jeder Einzelne soll die religiöse Virtuosität so rein als möglich in sich ausbilden und dann den Andern Zeugniß von seinen Eingebungen ablegen, damit die Gleichgesinnten sich finden. Die alte Gestalt des Christenthums werde dabei freilich zu Grunde gehen, aber damit vollziehe das Christenthum nur seine Bestimmung, die wesentlich polemischer Natur sei. Es hat von vornherein zerstörend gewirkt, schonungslos gegen alle Spuren des Irreligiösen.

Nachdem es das Irreligiöse in der äußern Welt vernichtet, wendet es seine polemische Kraft gegen sich selbst; immer besorgt, durch den Kampf mit der äußern Irreligion etwas Fremdes eingesogen oder gar ein Princip des Verderbens noch in sich zu haben, scheut es auch die heftigsten innerlichen Bewegungen nicht, um dies auszustoßen. Es verschmäht die beschränkende Alleinherrschaft. (!) Es ehrt jedes seiner eigenen Elemente genug, um es als Mittelpunkt eines eigenen Ganzen anzuschauen .... Immer wartend einer Erlösung aus dem Elende, von dem es eben gedrückt wird, sähe es gern außerhalb dieses Verderbens andere und jüngere Gestalten der Religion hervorgehen. Der gegenwärtige Augenblick nun, der offenbar die Grenze ist zwischen zwei verschiedenen Ordnungen, deutet auf einen neuen schaffenden Genius hin .... Neue Bildungen der Religion müssen hervorgehen, und zwar bald, sollten sie auch lange nur in einzelnen und flüchtigen Erscheinungen wahrgenommen werden. Aus dem Nichts geht immer eine neue Schöpfung hervor, und nichts ist die Religion fast in allen Geburten der jetzigen Welt, denen ein geistiges Leben in Kraft und Fülle aufgeht ..... Nur daß die Zeit der Zurückhaltung vorüber sei, und der Scheu. Die Religion haßt die Einsamkeit, und in ihrer Jugend zumal, welche ja für Alles die Stunde der Liebe ist, vergeht sie in zehrender Sehnsucht. Wenn sie sich in euch entwickelt, wenn ihr die ersten Spuren ihres Lebens inne werdet, so tretet gleich ein in die eine und untheilbare Gemeinschaft der Heiligen, die alle Religionen aufnimmt, und in der allein jede gedeihen kann ..... Laßt die Profanen an der Schale nagen, wie sie mögen; aber weigert uns nicht, den Gott anzubeten, der in euch sein wird.*)

---

*) In der zweiten Ausgabe 1806, die Gustav von Brinkmann gewidmet ist, kommt Schleiermacher zwar von manchen seiner Illusionen zurück, aber als Idee lebt die neue Offenbarung doch noch in ihm fort.

Das Buch erhielt dadurch eine ganz eigenthümliche Stellung, daß es von den Jüngern der Romantik als ein Evangelium begrüßt wurde, und daß man in ihm ganz ernsthaft den Vorboten einer neuen Religion suchte, welche dem Gemüth die reichste Nahrung zu bieten versprach und ihm doch in keiner Weise lästig fiel. Dies war die Wendung, welche durch die romantische Schule der Schleiermacher'schen Apologie des Christenthums gegeben wurde; er selbst ging keineswegs darauf aus. Schon in seinen nächsten Schriften wandte er sich mehr und mehr dem Positiven zu, und wenn ihn noch 1801 sein Freund Sack einen Spinozistischen Prediger genannt hatte, so trat er bald in das Gebiet der eigentlichen Theologie ein und wurde der Reformator derselben.

In die Zeit seines Berliner Aufenthalts fallen noch die Monologe (1800), ein wunderliches Buch, welches von philosophischen Redensarten strotzt, aber im Grunde nur eine empfindsame Vertheidigung des Individualismus ist, ein Kampf gegen Regel und Gesetz, der gar keine Consequenzen scheut. Sogar die Bemühung, die Ungezogenheiten der Kinder bei der Erziehung zu unterdrücken, wird als ein sträfliches Attentat gegen die heilige Natur aufgefaßt. Gleichzeitig arbeitete er an seiner Uebersetzung des Plato, die Fr. Schlegel aufgegeben hatte. — 1802 wurde er nach Stolpe versetzt, 1804 nach Halle, wo er bis zum Ende des Jahres 1807 blieb und im Vereim mit F. A. Wolf, Steffens und Reil jene glänzende Periode der Universität vorbereitete, die sie ebenbürtig in den Kreis von Weimar und Jena führte. Seine Verbindung mit den Romantikern wurde allmälig gelöst, das unklare Verhältniß zu der Frau, an die er die vertrauten Briefe über Lucinde geschrieben, November 1805 gebrochen, und eine unmittelbare segensreiche akademische Wirksamkeit weihte ihn in den Werth objectiver, von individuellen Stimmungen unabhängiger Zustände ein. Seine Kritik der bisherigen Sittenlehre (1803) war noch im Sinn des Individualismus, dagegen finden wir schon in der Weihnachtsfeier (1806) das eifrige Bestreben, auf den positiven gegebenen Inhalt des Christenthums einzugehen. Die Gesprächsform des Werks ist nicht sehr geschickt. Schleiermacher sucht die Berechtigung der verschiedenartigsten Standpunkte gleichsam naturphilosophisch nachzuweisen, und ist in diesem Bestreben gefälliger, als es sich mit dem ernsten Wahrheitstriebe verträgt. Allein die sinnige und gemüthliche Auffassung der christlichen Feiertage zeigt doch im Gegensatz zu den ähnlichen Versuchen Chateaubriand's, daß der Protestant in seinem Glauben einen tiefern Inhalt findet, als der Katholik. Wie Schleiermacher später auf die Wiedererweckung des patriotischen und religiösen Sinns einen gedeihlichen Einfluß ausgeübt, werden wir in einer spätern Periode verfolgen.

Für die gegenwärtige Zeit war die Form seiner religiösen Ueberzeu-

gung noch dem speculativen Streben nach einer Religion verwandt. Fast in jeder Schrift von **Schelling** finden wir eine entsprechende Bemühung, den Inhalt des Christenthums der Bildung verständlich zu machen. Am schärfsten ist sie vielleicht im **Kritischen Journal** (1801) ausgesprochen.

Der Keim des Christenthums war das Gefühl einer Entzweiung der Welt mit Gott; seine Richtung war die Versöhnung mit Gott, nicht durch eine Erhebung der Endlichkeit zur Unendlichkeit, sondern durch eine Endlichwerdung des Unendlichen, durch ein Menschwerden Gottes. Das Christenthum stellte diese Vereinung für den ersten Moment seiner Erscheinung als einen Gegenstand des Glaubens auf .... Alle Symbole des Christenthums zeigen die Bestimmung, die Identität Gottes mit der Welt in Bildern vorzustellen .... Den höchsten Punkt des Gegensatzes mit dem Heidenthum macht die Mystik im Christenthum; in demselben ist die esoterische Religion selbst die öffentliche und umgekehrt, dagegen ein großer Theil der Vorstellungen in den Mysterien der Heiden selbst mythischer Natur war. Sehen wir von den dunklern Gegenständen der letzten ab, so war die ganze Religion, wie die Poesie der Griechen, frei von allem Mysticismus, und vielleicht war es im Christenthum eben zur vollkommenern Ausbildung seiner ersten Richtung nothwendig, daß die, sich mehr und mehr der Poesie näherude, krystallhelle Mystik des Katholicismus durch die Prosa des Protestantismus verdrängt werden mußte, innerhalb dessen erst der Mysticismus in der ausgebildetsten Form ausgeboren wurde .... Die religiöse und poetische Anschauung im Heidenthum ging vom Endlichen aus und endete im Unendlichen; die griechische Mythologie erscheint blos als ein Schematismus der Natur .... Die Einheit, welche der griechischen Mythologie zu Grunde liegt, kann als eine noch unaufgehobene Identität angesehen werden; sie ist die, von welcher die erste Anschauung ausgeht. Ihre Herrschaft kann, wie das Alter der Unschuld, nur kurze Zeit dauern, sie muß unwiederbringlich verloren scheinen. Die Aufgabe des Christenthums setzt die absolute Trennung des Göttlichen vom Natürlichen schon voraus; der Moment der Vereinigung kann mit dem der Entzweiung nicht zusammenfallen ..... Es ist keine Religion ohne die eine oder die andere der beiden Anschauungen, ohne die unmittelbare Vergötterung des Endlichen oder das Schauen Gottes im Endlichen. Das Heidenthum sieht unmittelbar in dem Göttlichen und den geistigen Urbildern das Natürliche, das Christenthum sieht durch die Natur als den unendlichen Leib Gottes bis in das Innerste und den Geist Gottes. Für beide ist die Natur Grund und Quell der Anschauung des Unendlichen.

Ob dieser Moment der Zeit, welcher für alle Bildungen der Zeit und die Wissenschaften und Werke der Menschen ein so merkwürdiger Wendepunkt geworden ist, es nicht auch für die Religion sein werde, und die Zeit des wahren Evangeliums der Versöhnung der Welt mit Gott sich in dem Verhältniß nähere, in welchem die zeitlichen und blos äußern Formen des Christenthums zerfallen und verschwinden, ist eine Frage, die der eigenen Beantwortung eines Jeden, der die Zeichen des Künftigen versteht, überlassen werden muß. — Die neue Religion, die schon sich in einzelnen Offenbarungen

verkündet, welche Zurückführung auf das erste Mysterium des Christenthums und Vollendung desselben ist, wird in der Wiedergeburt der Natur zum Symbol der ewigen Einheit erkannt; die erste Versöhnung und Auflösung des uralten Zwistes muß in der Philosophie gefeiert werden, deren Sinn und Bedeutung nur der faßt, welcher das Leben der neuerstandenen Gottheit in ihr erkennt.

In den Zeiten einer ungewöhnlichen idealistischen Aufregung nimmt man leicht die innere Unruhe für eine äußere Vision. Auch die Frauen hatten ihre religiösen Inspirationen. Die Versuche Bettinens mit der Schwebereligion sind bekannt. Als ein charakteristisches Geständniß führen wir ein Wort Rahel's (1810) an, welches uns zeigt, daß die Verkündigung der neuen Religion wesentlich mit der Abneigung gegen das Christenthum zusammenfiel.

Die jetzige Gestalt der Religion ist ein beinahe zufälliges Moment in der Entwickelung des menschlichen Gemüths und gehört mit zu seinen Krankheiten. Sie hält zu lange an und wird zu lange angehalten. Beides thut großen Schaden. Besonders ist es jetzt schon närrisch, da dieses unbewußte Anhalten mit eigensinnigem leerem Bewußtsein vollführt wird, und wo Bewußtsein eintreten sollte, wirkliche bewußtlose Narrheit wie eine Krankheit zu heilen vor uns steht.... Es ist eine wunderliche und wirklich mystische Zeit, in der wir leben. Was sich den Sinnen zeigt, ist kraftlos, unfähig, ja heillos verdorben; aber es fahren Blitze durch die Gemüther, es geschehen Vorbedeutungen, es wandeln Gedanken durch die Zeit, es zeigen sich wie Gespenster in mystischen Augenblicken dem tiefern Sinn, die auf eine plötzliche Umwandelung, auf eine Revolution aller Dinge deuten, wo alles Frühere so verschwunden sein wird, wie nach einem Erdbeben in der ganzen Erde, während die Vulkane und entsetzlichen Ruinen eine neue Frische emporheben, und der Mittelpunkt dieser Umgestaltung wird doch Deutschland sein, mit seinem großen Bewußtsein, seinem noch fähigen und gerade jetzt keimenden Herzen, seiner sonderbaren Jugend.

Wenn die geistvolle Frau, die freilich nicht im Christenthum geboren war und es daher von Jugend auf kritisch betrachtete, sich zu so kühnen Weissagungen erheben durfte, so wird man bei einem träumerischen, speculativen Mystiker, wie Novalis, weniger davon überrascht werden, und doch finden sich unter seinen Fragmenten über das Christenthum mehrere, die uns überzeugen müssen, daß die ersehnte Religion der Romantik in ihrem innersten Kern dem Christenthum feind war.

Absolute Abstraction, Vernichtung des Jetzigen, Apotheose der Zukunft, dieser eigentlich bessern Welt: dies ist der Kern der Geheiße des Christenthums. — — Die christliche Religion ist die eigentliche Religion der Wollust. Die Sünde ist der größte Reiz für die Liebe der Gottheit; je sündiger sich der Mensch fühlt, desto christlicher ist er. Unbedingte Vereinigung mit der

Gottheit ist Zweck der Sünde und Liebe. Dithyramben sind ein ächt christliches Product. — Die christliche Religion ist dadurch merkwürdig, daß sie so entschieden den blosen guten Willen im Menschen und seine eigentliche Natur, ohne alle Ausbildung, in Anspruch nimmt. Sie steht in Opposition mit Wissenschaft und Kunst und eigentlichem Genuß. Vom gemeinen Manne geht sie aus. Sie beseelt die große Majorität der Beschränkten auf Erden. Sie ist das Licht, das in der Dunkelheit zu glänzen anfängt. Sie ist der Keim alles Demokratismus, die höchste Thatsache der Popularität. — Die griechische Mythologie scheint für die gebildeten Menschen zu sein und also in gänzlicher Opposition mit dem Christenthum. — Unglück ist der Beruf zu Gott. Heilig kann man nur durch Unglück werden, daher sich auch die alten Heiligen selbst ins Unglück stürzten. — Höchst sonderbar ist die Aehnlichkeit unserer heiligen Geschichte mit Mährchen: anfänglich eine Bezauberung, dann die unerhörte Versöhnung u. s. w., die Erfüllung der Verwünschungsbedingung. — Die Geschichte Christi ist ebenso gewiß ein Gedicht wie eine Geschichte; und überhaupt ist nur die Geschichte eine Geschichte, die auch Fabel sein kann. — Noch ist keine Religion. Man muß eine Bildungsschule ächter Religion erst stiften. — Wie vermeidet man bei Darstellung des Vollkommenen die Langeweile? Die Betrachtung Gottes scheint als eine religiöse Untersuchung zu monoton — man erinnere sich an die vollkommenen Charaktere in Schauspielen, an die Trockenheit eines ächten reinen philosophischen oder mathematischen Systems u. s. w. So ist selbst die Betrachtung Jesu ermüdend — die Predigt muß pantheistisch sein, angewandte, individuelle Religion, individualisirte Theologie enthalten. —

Das Christenthum ist dreifacher Gestalt. Eine ist, als Zeugungselement der Religion. Eine als Mittlerthum überhaupt, als Glaube an die Allfähigkeit alles Irdischen, Wein und Brod des ewigen Lebens zu sein. Eine als Glaube an Christus, seine Mutter und die Heiligen. Wählt welche ihr wollt, wählt alle drei, es ist gleich viel, ihr werdet damit Christen und Mitglieder einer einzigen, ewigen, unaussprechlichen Gemeinde. Angewandtes, lebendig gewordenes Christenthum war der alte katholische Glaube, die letzte dieser Gestalten. Seine Allgegenwart im Leben, seine Liebe zur Kunst, seine tiefe Humanität, die Unverbrüchlichkeit seiner Ehen, seine menschenfreundliche Mittheilsamkeit, seine Freude an Armuth, Gehorsam und Treue, machen ihn als ächte Religion unverkennbar und enthalten die Grundzüge seiner Verfassung. Er ist gereinigt durch den Strom der Zeiten; in inniger, untheilbarer Verbindung mit den beiden andern Gestalten des Christenthums wird er ewig diesen Erdboden beglücken. Seine zufällige Form ist so gut wie vernichtet; das alte Papstthum liegt im Grabe, und Rom ist zum zweitenmal eine Ruine geworden. Soll der Protestantismus nicht endlich aufhören und einer neuen, dauerhaftern Kirche Platz machen? Die andern Welttheile warten auf Europa's Versöhnung und Auferstehung, um sich anzuschließen und Mitbürger des Himmelreichs zu werden. — — *)

*) Werke. II. S. 264—268. S. 285—286. III. S. 109. S. 267.

Unter allen christlichen Religionsparteien wird sich keine finden, welche diese Sätze als ihr Symbol anerkennen möchte, wie überraschend fein auch einzelne Bemerkungen sind. Der christlichen Kirche ist durch dergleichen geistreiche, tiefe, aber immer doch nur individuelle Selbstbetrachtungen viel weniger genutzt worden, als durch die praktisch-sittliche Entwickelung ihrer äußerlichen Ordnungen, von welchem Zweige des großen Baumes dieselben auch ausgehen mochten. Die Sehnsucht nach Religion war bei Novalis nicht Sache des Herzens, sie entsprang aus der Phantasie und der poetischen Bildung. Novalis wurde einer weitern Entwickelung durch einen frühzeitigen Tod entzogen; seine Freunde übernahmen es, für ihn das Werk weiter fortzusetzen, und unter diesen war es Fr. Schlegel, der mit einer Virtuosität ohne Gleichen alle denkbaren Wandlungen durchmachte und damit gewissermaßen ein vollständiges System umschloß, so daß wir an ihm den religiösen Entwickelungsgang der Romantik ziemlich vollständig verfolgen können.

Gegen den „Blüthenstaub" von Novalis stechen die Fragmente Fr. Schlegel's auf eine sehr unvortheilhafte Weise ab. Bei Novalis liegt immer ein bestimmter Gedanke und im Ganzen auch ein richtiges Gefühl zu Grunde, während man bei Schlegel durch den leeren Uebermuth des sophistischen Witzes beleidigt wird. So muß man z. B. das Fragment von Novalis „über die Verworrenheit" mit dem von Schlegel „über die Unverständlichkeit" vergleichen. In dem ersten wird die Verworrenheit — ein freilich nicht ganz geschickter Ausdruck — als Kennzeichen des Genius dargestellt, welches schwer und mühsam in den Gegenstand eindringe, dann ihn aber gewaltig erfasse; während bei Schlegel die Unverständlichkeit nur den geistreichen Uebermuth ausdrückt, der sich seiner eigenen Nullität freut. Auf diese Weise hat Schlegel fast überall die fragmentarischen Einfälle seines Freundes ausgebeutet und verdreht.

Im Athenäum von 1798 wird die Geduld des Lesers durch 146 Seiten Fragmente von Fr. Schlegel auf die Probe gestellt, die wie Schmetterlinge hin und her flattern und die man vergebens zu haschen sucht. Es ist die in ihre Urbestandtheile aufgelöste Lucinde. Von Interesse sind einige das Christenthum betreffende Fragmente für den spätern Katholiken. — S. 5: „Man hat von manchem Monarchen gesagt, er würde ein sehr liebenswürdiger Privatmann gewesen sein, nur zum König habe er nicht getaugt. Verhält es sich etwa mit der Bibel ebenso? Ist sie nicht auch blos ein liebenswürdiges Privatbuch, das nur nicht Bibel sein sollte?" — S. 6 wird der Christianismus ein „universeller Cynismus" genannt.*)

---

*) Der Cynismus wird beiläufig S. 38 auch als ein nothwendiges Erforderniß zum classischen Leben bezeichnet.

— Ferner S. 62: „Der Katholicismus ist das naive Christenthum, der Protestantismus ist sentimentaler und hat außer seinem polemischen, revolutionären Verdienst auch noch das positive, durch die Vergötterung der Schrift die einer universellen und progressiven Religion auch wesentliche Philologie veranlaßt zu haben. Nur fehlt es dem protestantischen Christenthum vielleicht noch an Urbanität" u. s. w. — S. 63: „Die Religion ist meistens nur ein Supplement oder gar nur ein Surrogat der Bildung .... Es ist sehr einseitig und anmaßend, daß es gerade nur einen Mittler geben soll. Für den vollkommenen Christen, dem sich in dieser Rücksicht der einzige Spinoza am meisten nähern dürfte, mußte wohl Alles Mittler sein." — Ueber die sittlichen Begriffe sind die Fragmente noch ganz Lucinde, z. B. S. 6: „Es ist nie unrecht, freiwillig zu sterben." — S. 11: „Fast alle Ehen sind nur Concubinate, Ehen an der linken Hand, oder vielmehr provisorische Versuche zu einer wirklichen Ehe." — Die Universalität der Bildung ist immer noch die Hauptsache, und nur von diesem Gesichtspunkte wird alles Uebrige, z. B. Religion und Poesie aufgefaßt. Ironie als Freiheit von den Stoffen erscheint als höchstes Resultat der Bildung; alles stoffliche Pathos wird mit Spott überhäuft.

Der Jahrgang 1799 enthält eine Abhandlung über die Philosophie, „an Dorothee". — „Was ich Dir von Spinoza erzählte, hast Du nicht ohne Religion angehört." So fängt der Aufsatz an; auf der folgenden Seite erfahren wir, daß Philosophie den Frauen unentbehrlich sei, weil es für sie keine andere Tugend gäbe als Religion, zu der sie nur durch Philosophie gelangen könnten u. s. w. — Unter den Kritiken Fr. Schlegel's aus den Jahren 1799—1800 ist die über das „Philosophische Journal" nicht unwichtig für das Verhältniß der Romantik zur Philosophie. Die Polemik gegen den gesunden Menschenverstand ist nicht ohne Witz, der Ursprung der deutschen Philosophie aus der Theologie ist richtig hervorgehoben. In der Auffassung der Religion herrscht der ausgesprochenste Individualismus, doch ist die Consequenz nicht sehr groß. So wird es auf ein und derselben Seite (Charakteristiken 1, S. 58) für widersinnig erklärt, sich einen Gott machen zu wollen, dann aber heißt es unmittelbar darauf: „Jeder Gott, dessen Vorstellung der Mensch sich nicht macht, d. h. frei hervorbringt, sondern geben läßt, diese Vorstellung mag übrigens noch so sublimirt sein, ist ein Abgott." — Schelling's „Briefe über Kriticismus und Dogmatismus" geben Gelegenheit zu einer Lobrede auf die Paradoxie; der philosophische Sinn wird ebenso als eine besondere Begabung dargestellt, wie der poetische. — Die Abhandlung über Lessing (1799) ist häufig gerühmt worden, sie gehört aber zu dem Widerwärtigsten, was Schlegel geschrieben, und hat sehr vielen Schaden ange-

richtet. Lessing wird mit großer Emphase gelobt, aber es kommt Schlegel vorzüglich darauf an, nachzuweisen, daß er nicht in dem Sinne gelobt werden dürfe, wie man ihn gewöhnlich lobe. Zunächst sucht er Lessing's gesunden Menschenverstand in Frage zu stellen, er habe sich vielmehr der ältern orientalischen schwärmerischen Philosophie zugeneigt; dann weist er nach, daß Lessing kein Dichter war, theils aus Lessing's eigenen mißverstandenen Aussagen, theils aus einer Kritik der Emilie und des Nathan. Das erste Drama wird ein gutes Exemplar der dramatischen Algebra genannt, ein in Schweiß und Pein producirtes Stück des reinen Verstandes! Ferner wird bewiesen, daß Lessing keinen poetischen Sinn und kein Kunstgefühl gehabt, und es wird ihm auch der historische Geist abgesprochen. Nun ist man etwas verwundert, und fragt sich, worin denn Lessing eigentlich ein großer Mann gewesen? In der That wird seine Polemik gegen Götze sehr gelobt, was von dem spätern Renegaten immer anerkennenswerth ist; aber auch mit der religiösen Aufklärung Lessing's scheint es nicht weit her zu sein: „Es wird im Nathan eine, wenn auch nicht förmliche, doch ganz bestimmte Religionsart, die freilich von Adel, Einfalt und Freiheit ist, als Ideal ganz entschieden und positiv aufgestellt, was immer eine rhetorische Einseitigkeit bleibt, sobald es mit Ansprüchen auf Allgemeingültigkeit verbunden ist, und ich weiß nicht, ob man Lessing von dem Vorurtheil einer objectiven und herrschenden Religion ganz freisprechen kann, und ob er den großen Satz seiner Philosophie des Christianismus (!), daß für jede Bildungsstufe der ganzen Menschheit eine eigene Religion gehöre, auch auf Individuen angewendet und ausgedehnt und die Nothwendigkeit unendlich vieler Religionen eingesehen hat." Nebenbei erfahren wir (S. 218), daß Nathan ein dramatisirtes Elementarbuch des höhern Cynismus ist. „So schrieb ich," fährt Schlegel 1801 fort, „vor beinahe vier Jahren mit der vorläufigen Absicht, den Namen des verehrten Mannes von der Schmach zu retten, daß er allen schlechten Subjecten zum Symbol ihrer Plattheit dienen sollte", und theilt nun ein Sonett mit, in welchem er das Urtheil spricht, daß alle sonstigen Verdienste Lessing's durch das eine Wort aufgewogen werden: es wird das neue Evangelium kommen! — Um nun für diese „Mischung von Literatur, Polemik, Witz und Philosophie" (!) „ein gefälliges Todtenopfer zu bringen", theilt er 21 Seiten Aphorismen mit, „Eisenfeile", die mit der berühmten Verherrlichung der absoluten Ironie anhebt, von der Niemand wissen soll, was sie eigentlich will, und mit dem Satze schließt: „Ironie ist die Form des Paradoxen, paradox ist Alles, was zugleich groß und gut ist."

Besser ist die Anzeige von Georg Forster's Schriften: seine Briefe über die Revolution werden als das bedeutendste Werk über diesen Gegen-

stand dargestellt. Schlegel nennt Forster einen großen Künstler, spricht ihm aber das Kunstgefühl ab.

Die Anmaßung erreicht den höchsten Gipfel im Herkules Musagetes, dem ersten Gedicht, mit welchem Fr. Schlegel auftrat. Bescheiden sagt er von sich selbst:

Heiliger brannte die Flamme noch nie vom reinen Altare,
Als mir tief in der Brust glüht das erhabene Herz,
Und die so leicht wohl befriedigt der kleinen Vollendung sich freuen,
Alle wieg' ich sie auf durch die erfindende Kraft.

Nach allerlei allgemeinen Bemerkungen, z. B. daß er lieber General geworden wäre, giebt Schlegel einen kurzen Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Winckelmann, Lessing und Goethe werden als Begründer der deutschen Bildung gefeiert, dann als die Täufer des neuen Heilands Fichte, Novalis, Tieck und A. W. Schlegel. Es folgt die unvermeidliche Polemik gegen die Philister, dann ein naturphilosophischer Abriß der höhern Kunstreligion, der mit den Worten anfängt:

Kennst die bewegliche Drei du noch nicht und der Viere Gebilde,
Wahrlich, so wollt' es der Gott, findest du nimmer die Eins.

Von der neuerworbenen Gabe der Poesie hat Schlegel sofort eine neue Anwendung in den schwülstigen Ottaverimen an Heliodora gemacht, in denen mit höchster Salbung sehr erstaunliche Dinge gesagt werden. — Im Athenäum von 1800 finden wir das berühmte Gespräch über die Poesie, ein sehr breites und weitläufiges Gerede ohne alle Physiognomie. Eingestreut ist ein literarhistorischer Aufsatz über die Epochen der Dichtkunst, ein Thema, welches Fr. Schlegel in Versen und Prosa sehr häufig behandelt hat. Goethe und Fichte erscheinen wieder als die beiden Brennpunkte der deutschen Bildung. Der Kritiker versucht, die verschiedenen Stilarten in Goethe's Werken zu sondern, höchst einseitig, aber Einiges treffend. Als die höchste Bildung der Goethe'schen Poesie wird das rein Phantastische aufgefaßt. — In einem Brief über den Roman wird jeder Begriff einer Kunstform verworfen und die Poesie als die unendliche Befreiung der Einbildungskraft von allen Schranken des Verstandes erklärt.*) — Das bedeutendste Moment in dem Gespräch ist die Rede über die Mythologie. Der Mangel einer Mythologie wird als der Kernfehler der neuern Poesie dargestellt; man solle daher sofort Hand ans Werk legen, um theils durch Wiederaufnahme sämmtlicher Mythologien, namentlich der orientalischen, auch der christlichen, theils durch symbolische Verbindung derselben mit Spinoza, Jacob Böhme und dem transscenden-

*) In demselben Heft ist (von A. W. Schlegel) der Reichsanzeiger, eine Wiederaufnahme der Xenien, aber eigentlich viel witziger und bedeutender, als diese.

talen Idealismus eine neue für die Kunst wie für die Wissenschaft brauchbare Mythologie zu schaffen. — Es knüpft sich daran die Besprechung der „Reden über die Religion“ in zwei Briefen: der erste von einem Ungläubigen, der auf die Bildung des Standpunkts, auf den schönen Stil, auf die Einheit der Anschauung, kurz auf das Künstlerische des Buchs aufmerksam macht; der zweite von einem Gläubigen, dem das Buch als ein Incitament für die Religionsfähigen erscheint: man solle es allenfalls als das letzte bedeutende Phänomen der Irreligion betrachten. — Dreister geht Fr. Schlegel in seinen *Ideen* heraus. Diesmal dominirt die Idee der neu zu schaffenden Religion; die Bildung nimmt eine untergeordnete Stellung ein. Statt des universell Gebildeten wird jetzt nur vom Künstler geredet, der auch Priester ist, obgleich noch Seite 9 vorkommt: „Das höchste Gut und das allein Nützliche ist nur die Bildung.“ Die Sittlichkeit wird der Poesie untergeordnet. („Moralität ohne Sinn für Paradoxie ist gemein.“) — „Die Phantasie ist das Organ des Menschen für die Gottheit.“ — „Poesie und Philosophie sind, je nachdem man es nimmt, verschiedene Sphären, verschiedene Formen, oder auch die Factoren der Religion; denn versucht es nur, beide wirklich zu verbinden, und ihr werdet nichts Anderes erhalten, als Religion.“ — „Zunächst rede ich nur zu denen, die schon nach dem Orient sehen.“ — „Es ist Zeit, den Schleier der Isis zu zerreißen und das Geheime zu offenbaren. Wer den Anblick der Göttin nicht ertragen kann, fliehe oder verderbe.“ — „*Die einzige bedeutende Opposition gegen die überall aufkeimende Religion der Menschen und der Künstler ist von den wenigen eigentlichen Christen zu erwarten, die es noch giebt; aber auch sie, wenn die Morgensonne wirklich emporsteigt, werden schon niederfallen und anbeten.*“ — Ueberschwengliche Sonette über Schleiermacher's Reden, Schelling's Weltseele und Tieck's Genoveva, so wie eine salbungsvolle Anrede an Novalis machen den Schluß. Fr. Schlegel hat sich nun ganz in Eifer und Würde hineingeredet; er spricht zu den Deutschen in einem langen Gedicht in Terzinen. Man hört den Ton des spätern Predigers heraus; die Ausdrücke sind grob, feierlich und moralisch. Närrischer Weise ist vom deutschen Leben in der ganzen Epistel keine Rede; desto mehr von der Naturphilosophie und den Hieroglyphen; der Schwulst ist häufig ganz unverständlich.

Das alles ist doch nur ein Uebermuth des Witzes, der sich vom gesunden Menschenverstand und dem Gewissen losgesagt hatte. Der Witz war die Muse der Romantiker. Es war nichts als ein Witz, wenn sie verlangten, die Geschichte sollte ein Mährchen werden, das Gesetz ein sinniges Spiel, die Natur eine liebliche Allegorie, das Leben ein Traum, und wenn sie ein neues Evangelium verkündeten, das in den schönsten und

bequemsten Bildern alle Mysterien der Physik und Ethik erschließen sollte. Nur aus der skeptischen Frivolität des Zeitalters, die auch dem tollsten Witz, wenn er nur blendete, keinen Widerstand entgegensetzte, und aus der künstlich fixirten, ironischen Stimmung können wir uns den Uebermuth erklären, mit dem die Schlegel und eine ganze Zahl ihrer Anhänger mehrere Jahre hindurch der Welt versicherten, sie wollten eine neue Religion erfinden. Sie sprachen das zwar mit dem feierlichsten Ernst vor der Welt aus, und geriethen zuweilen vor Freude über ihre zukünftige Entdeckung in eine dithyrambische Begeisterung, allein in den geheimen Falten ihres Herzens lauerte der schelmische Kobold der Ironie, um, sobald aus der Sache nichts würde, hervorzuspringen und sich über die neuen Gläubigen ebenso lustig zu machen, wie über die alten. Daß die allgemeine Stimmung unter den Dichtern solche Phantasien begünstigte, wird Jeder begreifen, der sich an Schiller's „Götter Griechenlands“ erinnert. Allen unsern Dichtern wurde der Mangel eines überlieferten heiligen und zugleich fügsamen Stoffes fühlbar. Seitdem nun Schleiermacher darauf aufmerksam gemacht, daß die eigentlich schöpferische Quelle der Religion das menschliche Gemüth sei, und seitdem man angefangen hatte, die mythische Grundlage der verschiedenen Religionen vom rein poetischen Gesichtspunkte zu betrachten, konnte man wohl für Augenblicke auf den Gedanken gerathen, diese freilich wüste, aber doch sehr poetische Fülle verschiedener Heiligthümer ließe sich unter geschickten Händen so zusammenfügen, daß daraus ein wohlgeordnetes Ganze hervorginge; und da einem Messias stets Propheten vorausgehen, so fing man, um doch den Anfang zu machen, ohne weiteres an zu prophezeihen: man verkündete das neue Evangelium, nicht, wie das Christenthum, für den Pöbel, sondern für die Aristokratie der Künstler, Genies und schönen Seelen. Diese neue Religion als ein Postulat der höhern Bildung sollte ein Pantheon sein für alle Göttergestalten des Alterthums und des Mittelalters, von dem heiligen Ufer des Ganges bis zu dem Eis der isländischen Berge. Die ganze Schule war geschäftig, das Material zu sammeln, die olympischen Götter wurden aus ihren Gräbern heraufbeschworen, die griechischen Nymphen und Dryaden vermischten sich mit den nordischen Elfen und Zwergen, die Nordlandsriesen Odin's schritten wie des alten Hamlet Geist geharnischt über die Bühne, die indischen Pflanzen- und Blumengeister, ja auch die Krokodile des heiligen Nil tauchten ihre Köpfe aus den alten Gedichten hervor und wurden von den modernen Hierophanten gesegnet, und um die Verwirrung vollständig zu machen, brauste das wilde Heer der christlichen Apokalypse in innigster Verbrüderung mit den Erzengeln des Koran und des Talmud über den kalten Himmel der gothischen Phantasie. Man ging aber noch weiter. Nicht nur die Mythologie, sondern auch die Physik, die Astro-

nomie, der transscendentale Idealismus, die neu erfundene, magnetisch-sympathetische Heilkraft und das Nachtwandeln, das alles sollte als Ferment der neuen Offenbarung dienen, und Bilder und Mysterien sollten sich in ihr zu einer Totalität krystallisiren, die als ein neuer Himmel zugleich Paradies und Stoff der allmächtigen, allsehenden, allumfassenden Poesie werden sollte.

Daß aus diesen romantischen Stoffen (wir möchten das Wort diesmal mit Tieck, der nicht wußte, daß die Ironie ihn selber traf, aus dem rohen Durcheinandermantschen der Stoffe herleiten) nun und nimmermehr eine Religion hervorgehen könne, mußten sich die Romantiker in nüchternen Augenblicken selber sagen, denn eine neue Religion muß von einer höhern Offenbarung ausgehen und sich zunächst an die ungebildete Masse wenden. Was aber die Vermischung der verschiedenen mythologischen Bilder für die Kunst betrifft, so war das keine neue Erfindung. Die Lieblingsdichter der Schule, Dante, Camoëns, Tasso, hatten mit der größten Naivetät die griechische Mythologie in ihre christlichen Rittergedichte eingeführt. Calderon hatte den griechischen Apoll mit der nämlichen religiösen Salbung besungen, wie den Sohn Gottes, und Correggio hatte eigentlich mit mehr Sympathie den Schwan der Leda in den Mysterien seines Thuns verfolgt, als die Mutter Gottes. Gerade das machte sie den Romantikern werth, wenigstens in jener Zeit des Strebens und der Hoffnung. Später, als sie sich bekehrt hatten, kam ihnen ein solches Verfahren doch zu incorrect vor, und wir müssen ihnen darin beipflichten, denn jede Mythe, jedes religiöse Mysterium verlangt eine bestimmte Perspective, eine ganz bestimmte Atmosphäre; will man sie ineinander aufgehen lassen, so verzerrt man sie dadurch zu scheußlichen Fratzen. Man hat später noch zuweilen versucht, mit Hülfe erweiterter mythologischer Kenntnisse dergleichen Combinationen mit einer gewissen Correctheit zu verbinden; so namentlich Goethe in seinem zweiten Theil des Faust, wo auf die deutsche Walpurgisnacht die sogenannte classische Walpurgisnacht folgt und auf diese der Himmel der katholischen Scholastiker, aber man kann nicht sagen, daß daraus ein zusammenhängendes Bild hervorgegangen ist. Will man die verschiedenen Mythologien in der That zu einem künstlerischen Bilde verwerthen, so ist das nur unter einer Bedingung möglich: man muß sie humoristisch behandeln.

In einer Kritik über Parny's Guerre des dieux macht A. W. Schlegel darauf aufmerksam, wie glücklich der Kampf der verschiedenen mythologischen Bildungen sich zum Gegenstand eines phantastischen Gedichts eigne, wenn man ihn von einem freien poetischen Standpunkt auffaßte. Parny hatte diesen freien Standpunkt nicht; wie die ganze Aufklärung, verhielt er sich zu den Göttern aller Völker einseitig negativ. Um solche Schatten-

gestalten in phantastisch komischem Lichte darzustellen, muß der Dichter sie vorher in der ganzen Fülle ihrer Lebendigkeit angeschaut und warme Theilnahme für sie empfunden haben. Wir könnten uns darüber wundern, daß die romantische Schule nicht selber den Versuch gemacht. Eigentlich waren die Göttergestalten untergegangener Religionsformen, ihre Symbole und Wandlungen immer ihr Hauptgegenstand, und wenn sie es auch angeblich in der Absicht trieben, eine neue Religion zu gründen, so lag dieser Zweck doch zu fern, und der unmittelbare Gewinn, den sie von ihren Studien hatten, mußte sie mehr zu einer poetischen, als zu einer dogmatischen Verarbeitung auffordern. Aber ihr Fehler war, daß diese Analyse sich beständig in ihre unmittelbare Anschauung einmischte und die sinnliche Klarheit und Farbe derselben aufhob. Sie lösten zu voreilig ihre Anschauungen in Abstractionen auf und behielten bald nur Schattenbilder in den Händen. Auf der andern Seite waren sie doch nicht frei: ohne es zu wollen, und ohne in innerlicher Wärme davon durchdrungen zu sein, ließen sie die Ideen des mittelalterlichen Christenthums auch da auf sich einwirken, wo sie eine unbedingte Freiheit der Stimmung für ihre poetischen Zwecke nöthig gehabt hätten. Sie suchten die widersprechendsten Wünsche gleichzeitig zu befriedigen: die Sinnlichkeit in ihrem ganzen Umfange wiederherzustellen und ebenso dem ascetischen Geist des Christenthums seine Kraft und Berechtigung wiederzugeben; sie wollten der Poesie durch den dunklen Hintergrund des Aberglaubens, der Mythen, der Mysterien eine buntere Perspective leihen und zugleich die Bildung im höchsten Maß zur Geltung bringen. Man kann für beide Seiten dieser Gegensätze Interesse empfinden, aber sie durcheinander in einem Kunstwerk zu verarbeiten ist nicht möglich, wenn man nicht lediglich bei der Tendenz stehen bleibt. Das Christenthum führte zunächst nicht nach Deutschland, sondern nach dem Orient zurück, zum Lande der Wunder. Man spürte nach den Resten einer übernatürlichen Welt, man drängte Griechenland nach Aegypten und Indien zurück, man floh aus der Naturwissenschaft bis zur Astrologie und Magie, eigentlich noch immer in pantheistischem Sinn. — Als dann die Zeit ernster wurde, suchte man die Kirche auf dem nationalen Boden, man kehrte zur christlichen Vorzeit zurück. Diese Rückkehr zum Positiven war eine allgemeine, sie erhielt durch die Romantik nur ihre Färbung. Der Grund liegt vielmehr in den großen historischen Ereignissen. Wo der Ernst und die Schrecken der Wirklichkeit so lebhaft vor die Seele eines Volkes treten, wie es in den französischen Kriegen geschah, ist es wohl begreiflich, daß man sich wieder zu einem Glauben zurückwendet, den man eigentlich nur im Uebermuth freier Stunden verleugnet hatte.

Wir haben einen merkwürdigen Brief von Kant an Sièyes aus den letzten Jahren seines Lebens, in dem er jede Verbindung mit den Ideen

der Revolution höflich, aber ernst zurückweist und sich als aufrichtigen Christen bekennt. Es war das nur ein bestimmteres Aussprechen einer Thatsache, über die eine tiefere Durchforschung seiner Philosophie keinen Zweifel läßt. Eine ähnliche Veränderung ging mit Fichte vor sich. Zuerst bekehrte er sich, der leidenschaftliche, übermüthige Weltbürger, zum Nationalgefühl, dann hielt er erbauliche Reden und gab „Anweisungen zum seligen Leben". Von allen Seiten erhoben sich die Glaubensphilosophen gegen den transscendentalen Idealismus: Claudius, Jacobi, Eschenmayer, und die Philosophie, die bisher so stolz auf die Freiheit des Geistes gepocht hatte, fing gleichfalls an, in sich zu gehen.

Nun hatte in der allgemeinen Erschütterung der Revolution nur eine historische Macht Stand gehalten, die katholische Kirche. Selbst Napoleon hatte nach Besteigung des Throns nichts Eiligeres zu thun, als durch das Concordat ihre Macht in Frankreich wiederherzustellen. In dieser Lebenskraft, die allen Stürmen des Schicksals widerstand, lag etwas wunderbar Reizendes für die rathlosen Gemüther, die in der Uebersteigernng ihrer Phantasie allen Halt verloren hatten. Fr. Stolberg, der frühere Freiheitsenthusiast, hatte sich bereits 1800 bekehrt und schrieb eine sehr lange erbauliche Geschichte der Religion Jesu, in welcher er nach Art der mittelalterlichen Chroniken das Alterthum als einen Abfall von Gott vollständig verleugnete. Bis dahin hatte man in der öffentlichen Meinung, und zwar unter den Katholiken nicht weniger wie unter den Protestanten, die katholischen Dogmen für einen zurückgebliebenen Standpunkt angesehen, und was die Romantiker vorher zu ihren Gunsten gesagt, war immer halb ironisch, wenigstens mit dem bestimmten Bewußtsein der Paradoxie gesprochen: es war, wie A. W. Schlegel sich ausdrückt, lediglich eine prédilection d'artiste. Aber dieser Vorliebe für mystische Glaubenslehren und phantastische Gebräuche kam nun die imponirende Macht der historischen Erscheinung zu Hülfe.

Die Aristokratie hatte wohl mit der Aufklärung gespielt, um sich durch sie freizumachen von dem Glaubensdruck, der auf dem Pöbel lastete, aber der eigentliche Träger der Aufklärung war das Bürgerthum. Es war der bürgerliche Beigeschmack des aufgeklärten Wesens, der es der neuen Aristokratie verleidete. In Frankreich hatte sich unter dem Directorium der Rationalismus zu einer Art von Kirche herausgebildet, der Theophilanthropie. Man versuchte damals, was in unsern Tagen die Lichtfreunde unternahmen, einen Cultus ohne die Idee des Opfers, einen Glauben ohne supranaturalistische Färbung. Auf die Länge ist es aber unmöglich, sich von Männern erbauen zu lassen, die nichts Anderes sind als das Publicum, ohne Inspiration und ohne Weihe. — Bald mußte der revolutionäre Decadi dem christlichen Sonntag weichen: es gehörte zum guten Ton, christlich und

katholisch zu sein. Man machte wieder Lobgesänge auf die Jungfrau Maria und weihte die angeblich antike Tracht, die Therese Tallien eingeführt, durch den mittelalterlichen Rosenkranz. Selbst die historische Perspective, die Paris nach allen Seiten hin eröffnete, erinnerte an die weltbürgerlichen Träume der romantischen Religion. Der Held Frankreichs hatte an den Pyramiden gefochten, am fabelhaften Nil; rebellische Mohrenfürsten von den westindischen Inseln schmachteten in französischen Kerkern; Italiens Kunstschätze lagen zu den Füßen der großen Nation; die Kaiserkrone Karl des Großen umkränzte das Haupt des Sohnes der Revolution, der Papst mußte erscheinen, ihn zu salben. Die alten Phantasien von einer Weltkirche, einem Weltreich und einer Weltliteratur schienen sich zu verwirklichen, und die Weltgeschichte selbst schien den träumerischen Anstrich anzunehmen, der sie nach dem Sinn der Romantiker zu einem Weltgedicht erheben sollte. In dieser Zeit trat Chateaubriand in einem ganz neuen Sinn als Anwalt der Kirche auf.

Der Geist des Christenthums erschien in London 1802, in derselben Zeit, als Napoleon durch das Concordat dem Staat der Revolution ein neues Fundament zu geben suchte. Chateaubriand bekämpfte den Unglauben nicht als theologischer Zelot, sondern vom Standpunkt der ästhetischen Bildung. Heute macht das Buch einen wunderlichen Eindruck, denn vom Geist des Christenthums ist wenig darin die Rede, es beschäftigt sich fast ausschließlich mit der Erscheinung. Aber im Jahr 1802 kam es allerdings darauf an, auf das Anziehende dieser Erscheinung aufmerksam zu machen. Der akademische Stil in der Kunst, die mathematische Philosophie, die geradlinige geschulte Sprache und das classische Theater hatten allmälig das Gesammtbild des katholisch-romanischen Lebens, welches in den untern Schichten des Volks noch kräftig fortwucherte, aus dem Gesichtskreis der gebildeten Welt gerückt. Chateaubriand hat nun mit großem Geschick eine bunte Reihe ästhetischer Bilder, die man in der Geschichte des Christenthums bisher übersehen, weil man nur an Deduction, nicht an Anschauung gewöhnt war, zusammengelesen und dadurch einen Gesammteindruck hervorgebracht, der noch größer sein würde, wenn er sorgfältiger den Schwulst und die Empfindsamkeit vermieden hätte. Jedenfalls war seine zierlich frivole Darstellung geeigneter, auf die Einbildungskraft der Franzosen zu wirken, als die tiefsinnige, finstere, zum Theil blutige Mystik des Grafen de Maistre. Für uns hat freilich diese Frivolität zuweilen geradezu etwas Spaßhaftes; so wenn Chateaubriand das Streben der Aufklärung nach Klarheit und Bestimmtheit zurückweist. „Eigentlich lieben die Menschen die Mysterien; namentlich können die Frauen, die schönere Hälfte der Menschheit, ohne Geheimnisse nicht leben. Statt also mit dem Christenthum wegen seiner Unklarheit zu rechten, sollte man ihm vielmehr dafür

danken, daß es uns Dinge lehrt, die wir nicht verstehen, denn damit befriedigt es ein tiefes Bedürfniß der menschlichen Natur." — Chateaubriand gruppirt die katholische Mythologie und zeigt, wie belebend sie auf die Kunst einwirken müsse; er analysirt die Sacramente, die das menschliche Leben von der frühesten Kindheit bis zum Tode begleiten und ihm einen reichern Glanz und eine buntere Farbe verleihen. Freilich macht er es nicht ganz so geschickt und sinnig, als Goethe in „Wahrheit und Dichtung"; es zeigt sich doch, daß viele von den sittlichen Bestimmungen der katholischen Kirche eine ästhetische Rechtfertigung nicht erlauben. — Hier mußte die im verfeinerten Protestantismus gewonnene Bildung dem gebornen Katholiken zu Hülfe kommen.

Unter den Vorlesungen A. W. Schlegel's in Berlin erregten die über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters (1802) das meiste Aufsehen*). Es drückt sich in ihnen zunächst der heftige Widerwille eines geistvollen Mannes, der Jahre hindurch die Misère der deutschen Literatur hat recensiren müssen, gegen seinen Gegenstand aus, nebenbei das genaue Verhältniß zu Fichte. Gleich diesem bekämpfte Schlegel den Wahn der Deutschen, sie hätten bereits ein goldenes Zeitalter der Literatur.

> Wenn man unter diesem Worte ein rohes Aggregat von Büchern versteht, die kein gemeinschaftlicher Geist beseelt, unter denen nicht einmal der Zusammenhang einer einseitigen Nationalrichtung bemerkbar ist, wo die einzelnen Spuren und Andeutungen des Bessern sich unter dem unübersehbaren Gewühl von leeren und mißverstandenen Strebungen, von übelverkleideter Geistesarmuth und fratzenhafter anmaßender Originalitätssucht fast unmerklich verlieren, dann haben wir allerdings eine Literatur. Heißt aber Literatur ein Vorrath von Werken, die sich zu einer Art System unter einander vervollständigen, worin eine Nation die hervorstechendsten Anschauungen ihres Lebens niedergelegt findet, die sich ihr für jede Neigung ihrer Phantasie, für jedes geistige Bedürfniß so befriedigend bewährt haben, daß sie nach Menschenaltern, nach Jahrhunderten mit immer neuer Liebe zu ihnen zurückkehrt, so leuchtet es ein, daß wir keine Literatur haben. —

Zwischen den berühmten und gelesenen Schriftstellern liegt eine unübersteigliche Kluft, die bessern Schriftsteller ziehen sich ganz und gar von dem Leben des Volks zurück und daraus geht auf der einen Seite die frivolste Fabrikarbeit, auf der andern „excentrische Dummheit" hervor. Ueberall herrscht der Dilettantismus des Schaffens und Empfangens. — Leider läßt sich Schlegel die Sünden, die er tadelt, selber zu Schulden kommen. In seiner Verdrießlichkeit gegen das Zeitalter stellt er die Behauptung auf, daß wir in allen Künsten und Wissenschaften rückwärts gehen. Er dehnt diese

*) Abgedruckt in Fr. Schlegel's Europa (1803).

Behauptung z. B. auch auf die Musik aus in einer Zeit, wo diese in Deutschland den höchsten Gipfel erstieg. Er verwirft die gesammten modernen Wissenschaften, weil sie die mathematische Methode verfolgen und der Poesie widerstreben. Wir müssen auf diese Absurditäten dringend aufmerksam machen, weil Schlegel später sich den Anschein gab, als habe er sich von den ärgsten Thorheiten seiner Glaubensbrüder frei gehalten.

In dem Sinne, wie man Kepler den letzten großen Astrologen nennen kann, muß die Astronomie wieder zur Astrologie werden ... Die Astrologie ist durch anmaßende Wissenschaftlichkeit, wobei sie sich nicht behaupten konnte, in Verachtung gerathen; allein durch die Art der Ausübung kann die Idee derselben nicht herabgewürdigt werden, welcher unvergängliche Wahrheiten zu Grunde liegen. Die dynamische Einwirkung der Gestirne, daß sie von Intelligenzen beseelt seien und gleichsam als Untergottheiten über die ihnen unterworfenen Sphären Schöpferkraft ausüben; dies sind unstreitig weit höhere Vorstellungsarten, als wenn man sie sich wie todte, mechanisch-regierte Massen denkt. Selbst in dem am meistem phantastisch und willkürlich behandelten Theile, der judiciären Astrologie, ist die innige Anschauung von der Einheit und Wechselwirkung aller Dinge, da jedes ein Spiegel des Universums ist, aufbewahrt, und gewiß erhebt es den Menschen mehr, dem der Anblick der Gestirne nur darum gegönnt zu sein scheint, um ihn über das Irdische zu erheben, wenn er überzeugt ist, daß sie sich auch individuell um ihn bekümmern, als wenn er sich für einen blosen glebae adscriptus, einen Leibeigenen der Erde hält .... Ebenso wie die Astrologie, fordert die Poesie von der Physik die Magie: unmittelbare Herrschaft des Geistes über die Materie zu wunderbaren, unbegreiflichen Wirkungen. Die Natur soll uns wieder magisch werden, d. h. wir sollen in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffern geistiger Intentionen erblicken, alle Naturwirkungen müssen uns, wie durch höheres Geisterwort, durch geheimnißvolle Zaubersprüche hervorgerufen erscheinen (S. 54—55). — Die Aufklärung, die keine Ehrerbietung vor dem Dunkel empfindet, hat die wahren Stoffe der Poesie durch die Vernichtung des Traumlebens, der Mystik u. s. w. zerstört. Aber (S. 68) die Aufklärung hat doch den Menschen durch Befreiung von den Beängstigungen des Aberglaubens eine große Wohlthat erzeigt? Ich sehe nicht, daß diese so arg waren, vielmehr finde ich jeder Furcht eine Zuversicht entgegengesetzt, die ihr das Gleichgewicht hielt und von jener erst ihren Werth bekam. Gab es traurige Ahnungen der Zukunft, so gab es auch wieder göttliche Vorbedeutungen; gab es eine schwarze Zauberei, so hatte man dagegen heilsame Beschwörungen; gegen Gespenster halfen Gebete und Sprüche; und kamen Anfechtungen von bösen Geistern, so sandte der Himmel seine Engel zum Beistande. — (S. 76.) Die Reformation hat wider Mißbräuche geeifert, deren Abstellung in der Gesammtheit der Kirche vielleicht allmäliger, später, aber universeller und dauernder zu Stande gekommen wäre. Uebrigens gleichen die Reformatoren schon darin den neuern Theologen, daß sie, Gegner aller Mystik, gleichsam um den Wunderglauben markteten, wie wohlfeil sie

etwa damit abkommen möchten, da sie die Nothwendigkeit und Bedeutung einer sinnbildlichen Entfaltung der Religion in Gebräuchen und Mythologie verkannten, und endlich, daß sie sehr unhistorisch zu Werke gingen, indem sie die ganze Geschichte des Christenthums von beinahe anderthalbtausend Jahren, nur etwa die ersten Generationen abgerechnet, mit einem Streiche vernichteten. Die protestantisch gewordenen Länder erlitten durch sie anfangs einen großen Rückschritt in eine barbarische Controverszeit ..... Noch hat die Malerei in keinem protestantischen Lande zu einigem Flor gelangen können (Holland etwa ausgenommen: was bedeutet das aber gegen die großen italienischen Gemälde aus dem 16. Jahrhundert!), und es läßt sich leicht nachweisen, daß dies von der religiösen Verfassung herrührt .... Deutschland, als die Mutter der Reformation, hat auch an sich selbst die schlimmsten Wirkungen von ihr erfahren: in zwei Nationen, die nördliche und südliche, geschieden, die ohne Zuneigung und Harmonie von einander nicht wissen und sich hinderlich fallen, statt gemeinschaftlich herrliche Erscheinungen des Geistes hervorzurufen, hier durch Mißbrauch der religiösen Freiheit erschlafft, dort durch geistlichen Despotismus gedrückt und dumpf geworden, und noch ist keine Aussicht zur Vereinigung da. —

Man vergesse nicht, daß diese doch ziemlich deutlichen Auseinandersetzungen von A. W. Schlegel herrühren, und daß sie im Jahre 1802 in der Hauptstadt eines protestantischen Staates, in Berlin, dem angeblichen Mittelpunkt der Aufklärung, vor einem auserlesenen Publicum von Herren und Damen gehalten wurden! — Zum Schluß (S. 85) charakterisirt er die Richtung der neuen Schule.

Mehrere meiner Freunde und ich selbst haben den Anfang einer neuen Zeit auf mancherlei Art in Gedichten und in Prosa, im Ernst und im Scherz verkündigt, und gewisse ehrenfeste Männer, die von keiner andern Zeit einen Begriff haben, als der, welche die Thurmglocken anschlagen, haben uns aus diesen frohen Hoffnungen ein großes Verbrechen gemacht .... Wir schmeicheln uns keineswegs einer schon erfolgten allgemeinen Veränderung, wir behaupten nur, es seien Keime eines neuen Werdens ausgestreut: unter welchen Zeitbedingungen sie sich fruchtbar erweisen werden, läßt sich nicht im voraus bestimmen. Auch wenn man ganz allein bliebe und gar nicht auf einen sich erweiternden Bund gemeinschaftlich strebender Geister rechnen dürfte, so wäre man darum nicht weniger berechtigt, zu sagen, es fange eine neue Zeit an, sobald man es in sich fühlt.

Mehr ins Positive gehen seine Vorlesungen über das Mittelalter (1803), die später im Deutschen Museum wieder abgedruckt wurden. Auch hier ist vieles Unreife und Dilettantische: er stellt nur den äußerlichen romantischen Schimmer der mittelalterlichen Ideen dar, nicht ihren innern Kern, für dessen Verständniß ihm eigentlich aller historischer Sinn abging. — Abgesehen von diesen Vorlesungen, zu denen auch noch die über das

Verhältniß der schönen Künste zur Literatur, 1802, gehören (abgedruckt in Seckendorf's Prometheus), gab er in der Eleganten Welt fortlaufende Berichte über die Kunstausstellung und das Theater von Berlin, die noch immer lehrreich genug sind. — In dieser Zeit berührte Frau von Staël auf ihrer Rundreise durch Deutschland Berlin, wo sie bald mit A. W. Schlegel in ein näheres Verhältniß trat und ihn zum Erzieher ihrer Kinder bestimmte. Der plötzlich eintretende Tod ihres geliebten Vaters, des berühmten Necker, veranlaßte sie zur schnellen Rückkehr nach Coppet; Schlegel folgte ihr dahin und trat damit aus der unmittelbaren Beziehung zur deutschen Literatur heraus. — Mittlerweile hatte Fr. Schlegel, der Ende 1799 Berlin verließ, versucht, sich in Jena als Docent zu habilitiren; der allgemeine Widerstand der alten Professoren hatte es ihm unmöglich gemacht. Nach einem kurzen Aufenthalt in Dresden und Weimar begab er sich mit Dorothee, die nun seine Gattin geworden war, nach Paris. So sehen wir von allen Seiten die Romantiker, die ihre Abneigung und Verachtung gegen die französische Literatur mit so großer Leidenschaft ausgedrückt hatten, nach Frankreich hinströmen, und durch eine sonderbare Ironie geschah es, daß sie dort jene Empfindung des positiven deutschen Nationalgefühls sich aneigneten, das bisher in ihren kosmopolitischen Ideen gar nicht hereingetreten war.

Von Paris aus redigirte Fr. Schlegel die Europa, eine Zeitschrift, welche (1803) die Tendenzen des Athenäums mit gesteigerter Paradoxie und mit einer etwas neuen Wendung wieder aufnahm.*) Sie wird eröffnet durch einen Bericht Fr. Schlegel's über seine Reise nach Paris, untermischt mit Gedichten von einem neuen Stil und Inhalt. Die Burgen am Rhein begeistern ihn zu Dithyramben, in denen das romantische Leben des Mittelalters geschildert wird, freilich auf eine Weise, die mit gar keiner Periode der wirklichen Geschichte auch nur die entfernteste Aehnlichkeit hat. Dann geht Schlegel nicht ohne Spuren wahrer Empfindung auf das Schicksal des deutschen Volks ein, das „der Größe seiner Bestimmung unterliegt". Seine Ansichten und Wünsche sind noch ganz ghibellinisch. Er findet den Höhepunkt der deutschen Geschichte in Kaiser Friedrich II., der gewiß kein Held der Kirche war; er wünscht, daß der Mittelpunkt der Kirche nach Deutschland wäre verlegt worden; er sympathisirt zwar mit Karl V. in seinem Bestreben nach Herstellung einer deutschen Universal-

*) Unter den Mitarbeitern sind außer den beiden Brüdern zu nennen: Dorothee, A. von Arnim, die Naturphilosophen Ast, Oken, Hülsen u. s. w. Den größten Umfang nehmen, außer den Gedichten und den naturhistorischen Fragmenten, die Berichte aus Paris ein: damals in unserer Journalistik noch etwas Neues.

monarchie, aber er wäre auch zufrieden, wenn Gustav Adolph „den vortrefflichen Gedanken eines schwedisch-deutschen Kaiserthums ausgeführt und die natürliche Einheit der nordischen Nationen wieder hergestellt hätte." — Allein von diesen patriotischen Phantasien geht er bald wieder zu einem ganz überschwenglichen Weltbürgerthum über; er erklärt es für eine Ungerechtigkeit der gesammten modernen Literatur, daß sie sich einseitig auf den Standpunkt der abendländischen Bildung gestellt habe. Das Abendland habe schon in der classischen Zeit der Griechen jenes Princip der Sonderung und Individualisirung verfolgt, das endlich zur Zersplitterung und Selbstvernichtung aller geistigen Kräfte geführt habe; nur der Orient habe die ursprüngliche Fülle des Lebens in ungesonderter Kraft bewahrt.

Die geistigste Selbstvernichtung der Christen und der üppigste wildeste Materialismus in der Religion der Griechen, beide finden ihr höheres Urbild im gemeinschaftlichen Vaterlande, in Indien. Denkt man nach über die erhabene Sinnesart, welche dieser wahrhaft universellen Bildung zu Grunde liegt und selber göttlich alles Göttliche ohne Unterschied in ihrer Unendlichkeit zu umfassen weiß, so wird uns, was man in Europa Religion nennt, oder auch ehedem genannt hat, kaum noch diesen Namen zu verdienen scheinen, und man möchte demjenigen, der Religion sehen will, rathen, er solle, wie man nach Italien geht, um die Kunst zu lernen, ebenso zu seinem Zwecke nach Indien reisen, wo er gewiß sein darf, wenigstens noch Bruchstücke von dem zu finden, wonach er sich in Europa zuverlässig vergeblich umsehen würde. — (Heft I. S. 32 ff.) Es ist der katholischen Religion allerdings bis auf einen gewissen Grad gelungen, die poetische Mannigfaltigkeit und Schönheit der griechischen Mythologie und Gebräuche sich zu eigen zu machen und wieder einzuführen, soweit dies bei der gänzlichen Verschiedenheit und Einseitigkeit der Principien möglich war; aber auch das wenige Gute, was dadurch erreicht war, mußte theils nur Anlage bleiben und nicht ganz herauskommen, theils aber bald wieder verschwinden oder entarten und verderben wegen der durchaus fehlerhaften politischen Constitution und noch mehr durch die ursprüngliche klimatische Unfähigkeit Europa's zur Religion. — Die Trennung hat nun ihr Aeußerstes erreicht. Der Charakter Europa's ist ganz zum Vorschein gekommen und vollendet, und eben das ist es, was das Wesen unsers Zeitalters ausmacht. Daher die gänzliche Unfähigkeit zur Religion, wenn ich mich dieses Wortes bedienen darf, die absolute Erstorbenheit der höhern Organe. Tiefer kann der Mensch nun nicht sinken, das ist nicht möglich. — Sollte es wirklich Ernst sein mit einer Revolution, so müßte sie uns vielmehr aus Asien kommen, als daß wir fähig wären, wie wir zu voreilig wähnen, den Geist der Menschen über den ganzen Erdkreis von hier aus lenken zu wollen. Eine wahre Revolution kann nur aus dem Mittelpunkte der vereinigten Kraft hervorgehen, sonach ist das Organ für dieselbe in Europa bei der Menge gar nicht vorhanden; im Orient aber kann die Möglichkeit des Enthusiasmus nie so bis auf die letzte Spur vertilgt werden, weil die Natur selbst eine ursprüngliche und nie ganz zu ver-

siechende Quelle desselben dorthin gelegt hat. — Was ehedem Großes und Schönes war, ist so ganz zerstört, daß ich nicht weiß, wie man in diesem Sinne auch nur behaupten könnte, daß Europa als ein Ganzes noch vorhanden sei; es sind vielmehr nur noch die zurückgebliebenen Resultate, wohin jene Tendenz der Trennung endlich nothwendig führen mußte. Sie kann als vollendet angesehen werden, da sie bis zur Selbstvernichtung gekommen ist. Es wäre also wenigstens Raum da für etwas Neues, und eben weil Alles zertrümmert ist, so findet man Stoff und Mittel zu Allem, und an dem Muth, eine neue Welt aus der Zerstörung aufzubauen und zu gründen, kann es uns auch nicht fehlen, wenn wir erwägen, daß zufolge der organischen Ordnung der tellurischen Kräfte gerade hier der eigentliche Sitz des Streites ist, daß hier das Gute der Erde mit dem Bösen am heftigsten ringt und hier also die Sache der Menschheit endlich entschieden werden muß. —

Nach der herkömmlichen Lobrede auf die Freunde und Genossen spricht sich dann Fr. Schlegel mit einer Mischung von Begeisterung und Ironie, die an die Lucinde erinnert, über die esoterische Poesie aus, die Poesie der blauen Blume. —

Esoterisch nennen wir diejenige Poesie, die über den Menschen hinausgeht und zugleich die Welt und die Natur zu umfassen strebt, wodurch sie mehr oder weniger in das Gebiet der Wissenschaft übergeht und auch an den Empfänger ungleich höhere oder doch combinirtere Forderungen macht. Zu dieser Gattung werden wir nicht nur umfassende didaktische Gedichte rechnen, deren Zweck doch kein anderer sein kann, als der, die eigentlich unnatürliche und verwerfliche Trennung der Poesie und Wissenschaft wieder aufzuheben und zu vermitteln; oder solche Gedichte, deren eigentlicher Zweck es wäre, die Poesie auf ihre Quellen zurückzuführen, die Mythologie wieder herzustellen und den alten Fabeln ihre Naturbedeutung wiederzugeben; sondern auch diejenige Poesie, welche davon ausgeht, das der Poesie entgegengesetzte Element des gemeinen Lebens zu poetisiren und sein Entgegenstreben zu besiegen, bei welchem Geschäfte sie nicht selten die Form und das Costüm desselben annehmen zu wollen scheinen kann; ich meine den Roman. (S. 55.) *)

Eifriger als das Athenäum beschäftigt sich die Europa mit der bildenden Kunst: fast zwei Drittel des Raums werden von Besprechungen und Reflexionen über Gemälde ausgefüllt. Fr. Schlegel referirt über die Pariser Kunstausstellung, mit ziemlich schüchterner Polemik gegen die Schule David's; dann über alte Gemälde in Brüssel. In seinen Urtheilen ist eine große Vielseitigkeit, man fühlt auch eine gute poetische Bildung her-

*) Sehr spaßhaft und bezeichnend für den Chorus der Romantik ist das Gespräch eines „Poetischen“ mit einem „kindlichen Gemüth“ über Tieck, 2 Bde., 2, S. 95 u. s. w.

aus: aber der Mangel aller technischen Kenntniß ist doch zu störend. In einem Aufsatze über Rafael stellt er die ältere vorrafaelische Periode mit der neuern in Parallele. „Von dieser neuern Schule, die durch Rafael, Tizian, Correggio, Julio Romano, Michel Angelo vorzüglich bezeichnet wird, ist unstreitig das Verderben der Kunst ursprünglich abzuleiten." Dieser Satz wird als so ausgemacht betrachtet, daß Schlegel gar nicht nöthig findet, ihn im Einzelnen zu begründen, und man wird nicht wenig überrascht, als er zwei Seiten darauf (S. 17) eingesteht, er kenne den Michel Angelo gar nicht aus eigener Anschauung. Das ist also der erste Grund jener sinnlosen Urtheile, die seit der Zeit von Künstlern und Kunstfreunden auf das andächtigste nachgesprochen werden. Natürlich wird die spätere Zeit noch weit hinter die Rafaelische zurückgestellt.

Es ist zu beklagen (S. 15), daß ein übler Genius die Künstler der jetzigen Zeit von dem Ideenkreise und den Gegenständen der ältern Maler entfernt hat. Die Bildung kann sich in jedem Theile derselben nur an das Gebildete anschließen. Wie natürlich wäre es also, wenn die Maler auf dem alten Wege fortgingen, sich in die Ideen und Denkart der alten Maler von neuem versetzten u. s. w. Welch ein trauriger Zustand ist dagegen jetzt sichtbar; wie unsicher schwankt der Künstler umher und greift in der Fülle des Unbestimmten bald nach diesem, bald nach jenem immer noch unschicklichern Gegenstande, meist nach einem sogenannten historischen, der die tiefere Natur, Allegorie und damit den eigentlichen Zweck der Malerei unmöglich macht; oder wenn es hoch kömmt, nach einem Gegenstande aus der alten Mythologie, deren innerstes Wesen so ganz mit der Plastik übereinstimmt, daß er in der Malerei durchaus nicht ausgedrückt werden kann.

Man bemerke, daß diese Ausführung nur von artistischen, keineswegs von religiösen Motiven ausgeht. Bald darauf wird die symbolische Kunst nicht blos als die höchste, sondern geradezu als die einzige bezeichnet, und alle übrigen Gattungen der Malerei verworfen. Im zweiten Bande I., S. 109 wird der Unterschied der bestimmten Künste zu Gunsten der Poesie aufgehoben.

Der Maler soll ein Dichter sein.... Mag er doch seine Poesie überall anders her haben, als aus der Poesie selbst, wenn es nur Poesie ist.... Die Poesie der alten Maler war theils die Religion, theils Philosophie, wie beim tiefsinnigen Leonardo, oder aber Beides, wie in dem unergründlichen Dürer.... Aber seitdem sich die Philosophie aus den mathematischen und physikalischen Wissenschaften in das Gebiet der Worte und der reinsten, höchsten Abstraction zurückgezogen, wohin dem Künstler ganz zu folgen keineswegs angemessen ist, und seitdem Religion wenigstens aus dem, was äußerlich so heißt, völlig verschwunden ist, dürfte für den Maler, dessen Kunst doch auch eine umfassende, universelle, nicht so beschränkte Kunst ist, als Plastik und Musik, kein anderer Rath bleiben, als sich an die univer-

sellste Kunst aller Künste anzuschließen, an die Poesie, wo er, wenn er sie gründlich studirt, Beides vereinigt finden wird, sowohl die Religion als die Philosophie der alten Zeit.

In dieser Weise wird manches Treffende neben unendlich vielem Unhaltbaren gesagt. Wo der Kritiker aus der bestimmten Anschauung heraustritt und nach allgemeinen Grundsätzen strebt, verliert sich der Sinn fast immer in Phrasen. — Für die Anschauung war Paris damals ein höchst günstiger Ort; von allen Gegenden der Welt, namentlich von Italien und Spanien hatten die Eroberer eine unermeßliche Fülle von Kunstschätzen zusammengeplündert, und Schlegel fand für seinen Kampf gegen den akademischen Stil den reichhaltigsten Stoff in dem Wetteifer der verschiedenen Nationalitäten. Abgesehen von der spielenden symbolischen Phantastik, mit welcher die Berechtigung der verschiedenen idealen Richtungen bewiesen wurde, in dem kosmopolitischen Sinn der alten idealen Schule, mußte sich hier ganz natürlich die Idee herausstellen, daß der wahre Idealismus aus dem Cultus des Individuellen und Besondern hervorgehe. Die Idee, daß jede Kunst einen nationalen Boden haben müsse, und daß jede Nachahmung einer fremden Kunstform nicht blos für die Eigenthümlichkeit, sondern auch für die Idealität schädlich sei, findet sich schon in der Europa ausgesprochen, freilich nur wie ein verlorner Einfall in einer Reihe ganz entgegengesetzter Ansichten. Die Christlichkeit, die in der ältern Malerei bei jeder Nation geherrscht hatte, mußte das nationale Moment gleichsam legitimiren. Dieser Einfall ist einer der fruchtbarsten, den die Romantiker gehabt haben, denn er brachte unmittelbar die bedeutendsten Wirkungen hervor.

Gleichzeitig mit Fr. Schlegel hielten sich in Paris zwei junge Männer aus Köln auf, Sulpiz Boisserée (geb. 1783) und sein Bruder Melchior (geb. 1786). Schlegel hielt ihnen Privatvorlesungen über Philosophie und Literatur, und die altdeutschen Malerwerke im Louvre erinnerten sie an einige alte Gemälde in ihrer Vaterstadt, die durch den herrschenden akademischen Geschmack in Vergessenheit gebracht waren. Sie bewogen Schlegel, sie im Frühjahr 1804 mit seiner Frau nach dem Rhein zu begleiten. Dort gelang es ihnen, eine ziemliche Zahl bedeutender Kunstschätze, die bei der Räumung von Kirchen und Klöstern in unrechte Hände gekommen waren, zu retten, und bereits 1808 war daraus eine sehr bedeutende Sammlung hervorgegangen, welche der Kunstgeschichte eine neue Wendung gab.

Die Aussicht, in einem katholischen Lande angestellt zu werden, gab nun den artistischen Neigungen Fr. Schlegel's einen bestimmten Charakter. Wir haben über diese allmälige Entwickelung zwei Quellen: den Brief-

wechsel zwischen Goethe und Reinhard und den Briefwechsel zwischen Dorothee Schlegel und Karoline Paulus *). Sowohl Friedrich als Dorothee Schlegel hingen mit außerordentlicher Liebe an dieser Frau, und seit 1804 haben wir fast von Monat zu Monat ausführliche Berichte über die Fortschritte der religiösen Stimmung. Fr. Schlegel fing, wie gewöhnlich, in Köln mit Vorlesungen an, indem er sich gleichzeitig nach allen Seiten hin um eine sichere Anstellung bewarb, in Köln, Paris, Würzburg, München u. s. w. „Unter recht tüchtigen Bedingungen", schreibt er 19. Juni 1804, „wäre ich selbst nach Moskau und Dorpat gegangen." Doch würde er den Rhein vorziehen. „Der Lachs ist hier unvergleichlich, so auch die Krebse, wie nicht minder der Wein." Um die Literatur bekümmerte er sich sehr wenig; nicht blos gegen die alten Feinde der Romantik, sondern auch gegen Goethe wegen der „Natürlichen Tochter" und der Schrift über Winckelmann, gegen Schelling wegen seines Pantheismus, gegen Schleiermacher und Fichte, weil sie sich verpreußen, spricht er eine grenzenlose Verachtung aus. Er haßt die Franzosen, findet sie aber ziemlich amüsant.

Hätten Sie nur einmal mit uns bei Naudet Schildkrötensuppe gegessen, hätten Sie nur einmal auf dem Theater St. Martin sehr schöne Pferde in Haarbeuteln mit halbnackten Actricen durcheinander spielen sehen, hätten Sie nur die ganze tolle Wirthschaft einmal gesehen, gewiß Sie würden kaum wieder weg wollen, sich wenigstens einigemal todt lachen müssen .... Paris hat den einzigen Fehler, daß ziemlich viel Franzosen da sind; doch werden diese im Ganzen dort schlecht behandelt und sind allgemein verachtet, nämlich von sich selbst, so daß sich ein ehrlicher Mann gar nicht einmal mehr die Mühe zu nehmen braucht, es noch außerdem zu thun.... Ich war niemals halsstarriger und stupider deutsch als jetzt, aber mit Unterschied. Die alten Deutschen, als Allemannier, Vandalen, Cherusker, Gothen und dergleichen, liebe ich mehr, als Alles, weiß mir nichts Besseres und lebe nur darin. Was aber unsere jetzigen Deutschen betrifft, so sehe ich nicht ein, was ich an diesen Besonderes hätte, die, wenn sie nur den hundertsten Theil so deutsch wären, als ich, wohl ganz anders handeln würden. Nicht einmal der kleine Kurfürst von Aschaffenburg bekümmert sich um mich..... Doch genug davon! Daß ich bitter werde, wie meine Frau bisweilen gemeint, ist eben keine Gefahr; wohl aber ist mir Leben und Welt und vorzüglich ich selbst meistens so gleichgültig geworden, daß es mich einen Entschluß kostet, an etwas Antheil zu nehmen. —

Im September 1804 reiste Schlegel auf sechs Wochen zu Frau von Staël, wo er mit seinem Bruder zusammentraf und sich leidlich mit ihnen verständigte. Im December ging er nach Paris; seine Frau blieb

*) Paulus und seine Zeit, II. S. 313 344.

in Köln zurück in drückenden Nahrungssorgen und oft in der bittersten Noth, obgleich Veit, ihr geschiedener Mann, sie heimlich unterstützte. Nicht einmal eine Magd bediente sie: ein alter Bürger aus Köln besorgte ihr die niedrigen Handleistungen. Sie besuchte keinen Menschen und wurde in ihrer einsamen Zelle von keinem aufgesucht. Ihre schwärmerische Liebe zu Friedrich entschädigte sie für Alles. Dieser kehrte im März 1805 nach Köln zurück, die Nahrungssorgen dauerten fort, ebenso die Bemühungen um eine Anstellung. Dorothee schreibt, 13. Juli 1805:

Was Plato und Spinoza und Jacob Böhme und die Apostel gelehrt haben, das können sie jetzt umbacken und kneten und in andere Formen gießen, aber etwas Neues lehren sie nimmermehr .... Ist Schelling nicht in aller Eile wieder zum Hegelthum bekehrt? Nach unserer Berechnung predigt er jetzt den Mahomed. Wir werden noch neue Kreuzzüge erleben und gegen die Hegelingen fechten. Wäre Friedrich nur zwei Jahre lang Herr seiner Zeit und ohne Sorgen, er sollte ihnen das Verständniß eröffnen! .... Du bist im Grunde unbewußt katholisch gesinnt; denn Dein Eifer, Deine Kraft, womit Du Dich dagegen stemmst, das ist schon ganz und gar katholisch. Zur rechten Aufklärung unserer Zeit gehört dieser Eifer gar nicht. Zu diesem gehört die Neutralität zuerst, alsdann Bedeutungslosigkeit, Kraftlosigkeit, gedankenloses Nachplaudern, unbezähmte Eigenliebe, närrische Eitelkeit, platte Empfindlichkeit, Leerheit und Freudenlosigkeit .... Ich meinte, das Beste wäre, wir errichteten eine ganz neue Freimaurerloge, verbunden mit einem Liebhabertheater, Alles im griechischen Costüm — das wäre für unser Zeitalter gewiß am passendsten! .... Wenn Du die hiesigen Geistlichen sehen würdest, so würdest Du doch eine ganz andere Ansicht vom Katholicismus erhalten! (Weihnachten 1805.) — Ob ich glaube, fragst Du, daß die ewige Jugend im katholischen Glauben stäke? Freilich glaube ich das, es ist merkwürdig genug, wie die katholischen Dichter so bis in das späteste Alter in voller Jugendkraft blühten ..... Man muß katholisch erzogen, mit diesen Ideen in der Kindheit zusammengewachsen sein, wenn sie in der Poesie die rechte Kraft haben sollen. Aber warum sollte es deshalb einem Gemüthe nicht erlaubt sein, das sich von der Erscheinung angezogen fühlt, sich ihr hinzugeben? ..... Ich hasse die Aufklärung unserer Zeit recht von Herzen; es ist noch nichts Gutes, nein nichts von ihr hergekommen. Schon, weil er so uralt ist, zieh' ich den Katholicismus vor. Alles Neue taugt nichts. Wir haben hier eigentlich die Religion, oder besser die Confession noch nicht geändert. Man hat uns kein Glaubensbekenntniß abgefordert. Wir halten uns also nicht für befugt, eines abzulegen. Sollte es aber gefordert werden, so sind wir entschlossen .... Ungeachtet aber, daß wir für Protestanten gelten, und auch uns nicht dagegen erklärt haben, haben diese so verrufenen Katholiken dem Friedrich doch die sehr wichtige Lehrstelle der Philosophie anvertraut. Die Orthodoxen haben im Anfang seine Vorlesungen besucht, und haben die Hefte der Studenten untersucht, worauf sie dann, da sie seine Mäßigung und seine Gründlichkeit

erkannten, ihm nicht allein ihre Zufriedenheit, sondern bei allen Gelegenheiten die ausgezeichnetste Achtung erzeigt..... Wenn es je welche giebt, die so aussehen, als könnten sie einmal Feinde vorstellen wollen, so sind es die wenigen, sogenannten Aufklärer..... Ob ich glaube, fragst Du, daß die Künste in Deutschland eine Folge des Katholicismus seien? Allerdings glaube ich das. Wenigstens sind sie mit dem Katholicismus versunken, so wie sie mit diesem geblüht haben. Alles ist schlechter seitdem, ja Deutschland selber ist darunter zu Grunde gegangen und keine Kraft und kein Wille mehr darin, als etwa noch in dem unglücklichen, unterdrückten und betrogenen Rest, wo ein Schimmer jenes alten Glaubens noch sparsam glimmt. (23. Februar 1806.)

Diese und ähnliche Expectorationen klingen zwar im Wesentlichen noch doctrinär, dabei ziehen sich aber sehr lebhafte Klagen über die Unsicherheit aller Zeitumstände, und über die Nothwendigkeit, eine Existenz zu suchen, hindurch.

Wenn Sie uns für etwas parteiisch halten für die Katholiken, so muß ich nur gestehen, daß dies zum Theil der Fall ist aus persönlicher Freundschaft. Diese allgemeine Achtung und diese herzliche Freundschaft fand ich nur bei diesen sehr verdammten Menschen. Meine ehemaligen, sogenannten Freunde, als calvinische, lutherische, herrnhutische, theistische, atheistische und idealistische mit eingerechnet, haben sich, meinen einzigen leiblichen Bruder ausgenommen, der aber auch ein sehr schlechter Calviner ist, sämmtlich als wahres Zigeunergesindel gegen mich aufgeführt. (Fr. Schlegel, 23. Febr. 1806.) — Ich sage Dir, es ist jetzt in ganz Deutschland kein Heil, außer unter dem Hause Oestreich! (Dorothee, 30. Juni 1806.)

Am Ende des Jahres begab sich Friedrich wieder zur Frau von Staël, wo er sich sechs Monate aufhielt. Nach seiner Rückkehr wurden die äußern Verhältnisse immer mißlicher, er sah ein, daß er sich in Köln nicht würde halten können. Im folgenden Jahre machte er in Paris die Bekanntschaft des Grafen Metternich und erhielt von ihm bestimmte Zusicherungen. — An diesem Punkt verläßt uns unsere Quelle. —

Während dieser Zeit versäumte Friedrich Schlegel nicht, durch kleine unschuldige Versuche die öffentliche Meinung zu sondiren. Dahin rechnen wir das Poetische Taschenbuch für 1806, welches in Form eines Kalenders in Berlin bei Unger erschien. Es enthält eine poetische Bearbeitung der Rolandsage nach Turpin von Dorothee, Gedichte symbolischen Inhalts von Fr. Schlegel, Hardenberg, Rostorf, Sylvester rc., Reiseberichte mit Empfehlung der gothischen Baukunst; was aber für einen Berliner Kalender das Charakteristische ist, die Gedichte von Spee, unter denen er gerade die erzkatholischen hervorgesucht hat, und die Schlegel nicht, wie Herder die Gedichte des Jesuiten Balde, mit einem erläuternden Commentar

zu versehen für nöthig erachtet hat. Was man hier als unschuldige Spielerei gelten lassen konnte, durfte dann, wenn man Ernst machte, auch nicht weiter befremden.

Schon in der Europa hatte Schlegel darauf aufmerksam gemacht, daß die wahren Freunde der Religion nach Indien pilgern müßten. Während seines Aufenthalts in Paris (1803—1804) fand er Gelegenheit, vom Professor Alexander Hamilton im Sanskrit unterrichtet zu werden. Das Studium der indischen Literatur war durch die gelehrten Forschungen des Sir William Jones in England eingebürgert worden, und schon wurde man auf die Sprachverwandtschaft aufmerksam, die später auf den innern Zusammenhang der ältesten Geschichte ein so überraschendes Licht werfen sollte. Die Resultate derselben veröffentlichte Fr. Schlegel in der Schrift: Ueber die Sprache und Weisheit der Indier, ein Beitrag zur Begründung der Alterthumskunde (1808); er verhieß ihnen eine ebenso große Wirkung, als der Wiedererweckung des griechischen Alterthums in Italien im 14. Jahrhundert. „Wenn eine zu einseitige Beschäftigung mit den Griechen," setzt er hinzu, „den Geist in den letzten Jahrhunderten zu sehr von dem alten Ernst oder gar von der Quelle aller höhern Wahrheit entfernt hat, so dürfte diese ganz neue Kenntniß und Anschauung des orientalischen Alterthums, je tiefer wir darin eindringen, um so mehr zu der Erkenntniß des Göttlichen und zu jener Kraft der Gesinnung wieder zurückführen, die aller Kunst und allem Wissen erst Licht und Leben giebt." Diese Idee ist der Kern des Buchs; denn die Andeutungen über die vergleichende Sprachforschung sind noch dilettantisch, da der Verfasser zum großen Theil nach Hörensagen berichtet, und da man zu leicht die Abwesenheit jener innern zusammenhängenden Sprachkenntniß bemerkt, die allein zu fruchtbaren Vergleichungen das Recht giebt. Wichtiger würden die philosophischen Betrachtungen über den Ursprung der Sprache sein, wenn auch hier Schlegel nicht mehr herumtastete, als daß er einen wissenschaftlich begründeten Abschluß versuchte. Die Hauptsache bleibt die Betrachtung über das indische Religionssystem, das er sehr richtig von dem Pantheismus unterscheidet. In der Idee der Emanation wird alles Dasein für unselig und die Welt selbst im Innersten für verderbt und böse gehalten, weil es doch alles nichts ist, als ein trauriges Herabsinken von der vollkommenen Seligkeit des göttlichen Wesens. Wenn nun Schlegel genöthigt ist, in vielen einzelnen Erscheinungen der indischen Mythologie eine grauenvolle Unsittlichkeit zu finden, so glaubt er doch nicht, den alten Indiern die Erkenntniß des wahren Gottes absprechen zu dürfen, da ihre alten Schriften voll sind von Sprüchen und Ausdrücken, so würdig, klar und erhaben, so tiefsinnig und sorgfältig unterscheidend und bedeutend, als menschliche Sprache nur überhaupt

von Gott zu reden vermag. Er erklärt sich diese Mischung höchster Weisheit und erschreckender Verruchtheit durch den Begriff einer mißverstandenen Offenbarung. Gott habe dem Menschen einen Blick in die unendliche Tiefe seines Wesens vergönnt und ihn dadurch mit der unsichtbaren Welt in Verbindung gesetzt, ihm das hohe, aber gefährliche Geschenk ewigen Glücks oder Unglücks verleihend. Aus dieser ursprünglichen Offenbarung leitet er auch die ächte Poesie, so wie die positive Staatsverfassung her und macht darüber Conjecturen, die uns in Verwunderung setzen,*) die aber auf die damaligen mythologisch-historischen Studien nicht ohne Einfluß blieben. Dann vergleicht er die indische Religion mit der biblischen Offenbarung, nicht ohne Benutzung der Herder'schen Schrift „über die älteste Urkunde des Menschengeschlechts", und sucht die spröde Isolirung des Judenthums eben durch jene Nothwendigkeit einer Scheidung zwischen dem Göttlichen und Ungöttlichen zu rechtfertigen.

> Man stelle sich vor Augen, wie damals bei den weisesten Völkern überall noch einzelne Spuren des göttlichen Lichts vorhanden waren, aber Alles entstellt und entartet und oft gerade das Edelste am übelsten angewandt, und man wird es begreifen, wie nothwendig der Eifer der Propheten nur auf das Eine gerichtet sein mußte, daß doch ja das kostbare Kleinod der göttlichen Wahrheit rein und unverderbt erhalten werde ..... Daß den Propheten Jehova nichts als ein Nationalgott war, wird man nirgends zeigen können, man müßte denn die Lehre von dem unmittelbaren, näheren und besonderen Verhältniß mit der Vorsehung, in welches der Mensch durch den Glauben treten kann und in der Kirche wirklich tritt, die Hauptlehre des Christenthums ganz verkennen. — Eine richtige Exegese des Alten Testaments, wie der alten Mythologien überhaupt, kann nur durch das Licht des Evangeliums gegeben werden. — Einzelne Spuren göttlicher Wahrheit finden sich überall, besonders in den ältesten orientalischen Systemen; den Zusammenhang des Ganzen aber und die sichere Absonderung des beigemischten Irrthums wird wohl Niemand finden, außer durch das Christenthum, welches allein Aufschluß giebt über die Wahrheit und Erkenntniß, die höher ist, als alles Wissen und Wähnen der Vernunft. —

Nun ist in diesen Phrasen allerdings die alleinseligmachende Kirche deutlich genug ausgesprochen und tritt noch deutlicher durch die Anmerkung hervor, in welcher auf Stolberg's „Geschichte der Religion Jesu" hin-

---

*) z. B. S. 190: „Von der indischen Verfassung finden sich bei den ältesten Römern vielleicht bei genauer Ansicht noch mehr Ueberbleibsel, als man beim ersten Blick denken sollte. Die Patricier, die ausschließend das Recht der Augurien hatten, waren wohl ursprünglich nichts Anderes als der erbliche Priesterstand; und nur dadurch, daß dieser auch den Krieg übte und die Rechte des Kriegesstandes mit an sich riß, ward der eigentliche Adel (die equites) zurückgedrängt u. s. w."

gewiesen wird: „ein Werk, worin die ruhige Kraft, der immer gleiche Ernst und jene schöne Klarheit herrscht, die nur da hervortritt, wo die höchste Erkenntniß zugleich das tiefste und lauterste Gefühl und Seele des Lebens geworden ist.“ Aber Schlegel weiß seine Gesinnungen rhetorisch gewandt mit allgemeinen historisch-kritischen Ansichten und Ueberzeugungen zusammenzuflechten, so daß man sehr aufmerksam sein muß, um genau zu unterscheiden, wie weit man mit ihm gehen kann. Er hat es so geschickt gemacht, daß Goethe erst nach erfolgtem Uebertritt seine wahre Absicht erkannte.

Wir müssen uns einen Augenblick unterbrechen und auf die übrigen Freunde Schlegel's unser Augenmerk richten, in denen damals eine ähnliche Umwandlung der Gesinnung vor sich ging.

Im Anfang des Jahres 1805 begab sich Frau von Staël, begleitet von A. W. Schlegel, nach Rom, wo sie sich sieben Monate aufhielten. Die Frucht dieses Aufenthalts war Corinna, eine poetische Verherrlichung des italienischen Lebens. Schlegel gab über dieses Werk wie über die andern Schriften seiner Freundin, oder, wie er sich damals zum großen Verdruß Rahel's ausdrückte, seiner Beschützerin, in der Jenaischen Literaturzeitung einen im Ganzen sehr verständigen Bericht. In Rom begann die Kunst damals sehr lebhaft aufzublühen. W. von Humboldt, der preußische Ministerresident, versammelte in seinem Hause alle aufstrebenden Talente, namentlich die deutschen Künstler; auch sein Bruder Alexander hielt sich bei ihm auf. Canova stand in voller Blüthe, Thorvaldsen begann eben die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Ueber die künstlerischen Arbeiten in Rom schickte Schlegel an Goethe einen ausführlichen Brief, der in der Literaturzeitung abgedruckt wurde.

Zu Anfang des Frühlings 1805 fand sich auch Sophie Bernhardi, bereits von ihrem Manne geschieden, in Rom ein. Ihre beiden Brüder, der Bildhauer und der Dichter, folgten ihr mit Herrn von Rumohr, der ihre Bekanntschaft 1804 in München gemacht und später im romantischen Stil einen „Geist der Kochkunst“ schrieb. L. Tieck und seine Schwester studirten in den deutschen Manuscripten der Vaticanischen Bibliothek. *) — Tieck stand außer aller Verbindung mit seinen alten

*) Als ein Zeugniß dieser Zeit ist noch anzuführen: Tagebuch einer Reise durch Italien in den Jahren 1804 — 1806. Von Elisa von der Recke, geb. Reichsgräfin von Medem. Herausgeg. von Böttiger. 4 Bde., Berlin, Nicolai 1815—1817, namentlich Bd. 2, S. 390 u. s. w. (über die Künstler in Rom). —

Freunden. Ueberall verbreitete sich das Gerücht, er sei mit seiner Schwester feierlich zur katholischen Kirche übergetreten.

Daß Tieck katholisch geworden sei, haben wir auch durch das Gerücht erfahren, officiell aber noch nichts. Die öffentliche Handlung, dünkt mich, wäre hier nicht nöthig: im Ganzen war er es schon längst, und viele Andere mit ihm. Sophiens Katholicismus wird eben nicht weit her sein; sie gehört zu den Zugvögeln und muß hin, wo der Wind hingeht. (Dorothee an E. Paulus, 1. Dec. 1805.) — .... Wenn er katholisch werden will, so habe ich nichts dagegen. Wenn man einmal ein Christ sein will, so denke ich, muß man auch ein Katholik sein können. (Gries an seinen Bruder, Februar 1805.) —

Tieck hat damals weder in Italien, noch in Deutschland, wohin er 1806 zurückkehrte, ohne seinen alten Freund A. W. Schlegel getroffen zu haben, diesem Gerücht widersprochen. Erst in einer weit spätern Zeit, in der Novelle „die Sommerreise", geht er indirect darauf ein. Er wendet sich an einen Künstler, der im Begriff ist, katholisch zu werden, und verweist ihn an das Beispiel des Ritters von der traurigen Gestalt, und warnt ihn, der aufgeregten Phantasie zu trauen.

... Don Quixote, so treu, edel und herzhaft er ist, nimmt sich etwas vor, das, obgleich es schön und herrlich ist, er auszuführen keine Mittel besitzt .... Die Phantasie des ebenso braven als poetischen Manchaners ist durch jene Bücher verschoben, die schon längst der Poesie ebenso sehr wie der Wahrheit abgesagt hatten. Das, was noch in ihnen poetisch war, oder jenes Phantastische, was das Unmögliche erstrebte, so wie die schönen Sitten der Ritterzeit, alles dies dürfte der ehrsame Herr Quixote wohl in einem feinen Sinne bewahren, ja sich zu jener adligen Tugend seines eingebildeten Ritters hinan erziehen, wenn er nicht darauf ausgegangen wäre, diese Fabelwelt in der wirklichen aufzusuchen und in diesem von Mond und Sonne zugleich beschienenen Gemälde den Mittelpunkt und die Hauptfigur selbst zu formiren. Er war aber im Recht, wenn er, manchen seiner Zeitgenossen entgegen, die Lichtseite und die Poesie jener entschwundenen Zeit und Sitte würdigte, wenn

---

Frau v. d. Recke hatte sich 1787 in der Schrift „Nachricht über Cagliostro's Aufenthalt in Mitau 1779" von ihren frühern Schwärmereien losgesagt, auch in diesem Werk tritt die fromme Dame, die mehrmals gewürdigt wurde, dem heiligen Vater, der eben das schwere Werk der Krönung Napoleon's vollbracht, vorgestellt zu werden, als eine entschiedene Verfechterin des Protestantismus auf, den sie für ernstlich bedroht hält, und ihre klare Einsicht in die Frivolität des Katholicismus zeigt, daß dieser Bildungskreis der Gefühlsphilosophen in seinem Streben nach Religion immer noch unbefangener war, als die Naturphilosophie. — Ueber den naturphil.-artist. Synkretismus vergl. Fernow „Leben Carstens"; „Sitten- und Culturgemälde von Rom" (1802).

er sich selbst als Dichterfreund an dem ganz Thörichten und Phantastischen seiner Bücher ergötzte. Nun aber zog er aus, alles das, was ihm begeisternd vorschwebte, selbst zu erleben; jenes unsichtbare Wunder, welches ihn reizte, wollte er mit seinen körperlichen Händen erfassen und als einen Besitz sich aneignen.... Seit kurzem ist ein religiöser Sinn bei jungen Gemüthern in Deutschland wieder erwacht, Novalis und dessen Freunde sprechen, weinen und dichten, um das verkannte Heilige in seine Rechte wieder einzusetzen; aber diese Anerkennung, diese süße Poesie des stillen Gemüthes in der Wirklichkeit suchen oder erschaffen wollen, scheint mir ganz derselbe Mißverstand zu sein .... In einem Gebirgslande verirrt sich ein Jüngling, der in der Aufgeklärtheit seiner Zeit erzogen, aber dabei schwärmerisch verliebt ist, in der Einsamkeit des Waldgebirgs. Unvermuthet trifft er auf einen Einsiedler .... Ueber den Beruf der Einsiedler, über die Wunder der Kirche, über die Legende und Alles, was sich in diesem Kreise bewegt, verwundert sich der Jüngling und kann es nicht unterlassen, auf seine Weise zu spotten.... Wie? ruft der Greis, du bist in Liebe entzündet und kannst doch kein Wunder fassen? Ist die Blume, welche dein Mädchen berührt, die Locke, die sie dir geschenkt hat, nicht Reliquie? empfindest, siehst du an ihnen nicht Licht und Weihe, die kein anderer Gegenstand dir bietet? .... und doch verkennst du in der Geschichte der Vorzeit den Ausdruck dieser Liebe, in den seltsamen Entzückungen begeisterter Gemüther, blos weil sie diese Sehnsucht und Herzenstrunkenheit nicht auf ein Weib hingelenkt haben? — Der Jüngling wird nachdenkend und besucht den Alten nun, so oft er die Stunde erübrigen kann. In diesen Zeiträumen erzählt ihn der Greis jene wundersamen Legenden von Einsiedlern, Jungfrauen, Männern und Kirchenältesten, die ihr ganzes Gemüth der Beschauung des Himmlischen, der Entfaltung jener geheimnißvollen Liebe widmeten... Nach einigen Monaten erklärt der Jüngling, er sei entschlossen, in den Schooß der alten Kirche zurückzukehren. „Nein, ruft der Greis, verwechsele nicht diese unsichtbare Liebe mit den Zufällen der Wirklichkeit. Du würdest, anstatt des Göttlichen, nur die Schwachheit unserer Priester kennen lernen. Wozu, daß du deine innern Entzückungen, die im Geheimniß deiner Brust Wahrheit und Bedeutung haben, in die kalte Wirklichkeit verpflanzen willst, an welcher sie erstarren und verwelken müssen?.... Das erste Wahrnehmen, der Blick der Begeisterung, die Aufregung der Liebe findet immer und trinkt den reinen Brunnquell des Lebens; aber nun will der Mensch im Schauen das Wahre noch wahrer machen, der Eigensinn der Consequenz bemächtigt sich des Gefühls und spinnt aus dem Wahren eine Fabel heraus, die dann oft mit den Wahngeburten der Irrenhäusler in ziemlich naher Verbindung steht. —

Nun klingt das sehr aufgeklärt und verständig und der Dichter kann nach Herzenslust in dem Gebiet der Poesie seiner Einbildungskraft die Zügel schießen lassen, ohne fürchten zu müssen, mit der sittlichen Bildung und Aufklärung seiner Zeit in einen ernsthaften Conflict zu gerathen.

Aber wir halten das Princip dennoch für falsch, ja für das πρῶτον ψεῦδος der Romantik. Die poetischen Ideale und die sittlichen Ideale der Wirklichkeit dürfen nicht von einander getrennt werden, sonst geht daraus jene glänzende, aber krankhafte Dichtung hervor, deren Phosphoresciren nur ein Zeichen der Verwesung ist. Man ist in der romantischen und in der jungdeutschen Zeit nicht müde geworden, gegen die Idee von der moralischen Bedeutung der Poesie zu Felde zu ziehen, als ob man darunter ein einseitiges Moralisiren und Predigen zu verstehen habe. Es heißt aber nichts Anderes, als daß man in der Poesie dasselbe lieben und bewundern soll, was man in der Wirklichkeit liebt und bewundert. Daß Tieck und A. W. Schlegel sich durch ihre artistische Vorliebe für den Katholicismus nicht verleiten ließen, dem Beispiele Fr. Schlegel's zu folgen und im Schooß der alleinseligmachenden Kirche ebenso das Heil für ihr Gemüth zu suchen, wie in den Lobliedern auf die Jungfrau Maria die Befriedigung ihrer Phantasie, macht ihrem Verstande mehr Ehre, als ihrem Gemüth. Eine Poesie, die sich für Gegenstände erwärmt und begeistert, von denen sie bei ruhiger Ueberlegung sagen muß, daß sie diese Wärme und Begeisterung nicht verdienen, ist ästhetisch wie moralisch gleich verwerflich; sie verwirrt die Begriffe und Empfindungen des Volks und hat in sich selbst nur ein scheinbares Leben, da die bewußte Illusion nie im Stande ist, lebendige Götter- und Heldengestalten, ergreifende Leidenschaften und ein erschütterndes Schicksal schöpferisch zu erzeugen.

Wie Goethe, dem treuen Zögling der Kunst, diese Ueberschwenglichkeiten erscheinen mußten, hat er in dem schönen Gedicht über die neupoetischen Katholiken gesagt, die gleich den Kindern, um die Glocke nachzumachen, einen Strick über einen Baum hängen, daran ziehen und dazu Bumbum singen. Am verletzendsten aber für die Romantiker mußte seine Schrift über Winckelmann (1805) sein, in der er noch einmal in vollster Kraft seine alte heidnische Naturanschauung zusammenfaßt.

Die Schilderung des alterthümlichen, auf diese Welt und ihre Güter angewiesenen Sinnes führt uns unmittelbar zur Betrachtung, daß dergleichen Vorzüge nur mit einem heidnischen Sinne vereinbar seien. Jenes Vertrauen auf sich selbst, jenes Wirken in der Gegenwart, die reine Verehrung der Götter als Ahnherrn, die Bewunderung derselben gleichsam nur als Kunstwerke, die Ergebenheit in ein übermächtiges Schicksal, die in dem hohen Werth des Nachruhms selbst wieder auf diese Welt angewiesene Zukunft gehören so nothwendig zusammen, machen solch ein unzertrennliches Ganze, bilden sich zu einem von der Natur selbst beabsichtigten Zustand des menschlichen Wesens, daß wir in dem höchsten Augenblick des Genusses, wie in dem tiefsten der Aufopferung, ja des Untergangs eine unverwüstliche

Gesundheit gewahr werden. — Dieser heidnische Sinn leuchtet aus Winckelmann's Handlungen und Schriften hervor .... Diese Entfernung von aller christlichen Sinnesart, ja seinen Widerwillen dagegen muß man im Auge haben, wenn man seine sogenannte Religionsveränderung beurtheilen will.... W. fühlte, daß man, um in Rom ein Römer zu sein, um sich innig mit dem dortigen Dasein zu verweben, eines zutraulichen Umgangs zu genießen, nothwendig zu jener Gemeine sich bekennen, ihren Glauben zugeben, sich nach ihren Gebräuchen bequemen müsse. Dieser Entschluß ward ihm dadurch gar sehr erleichtert, daß ihn, als einen gründlich gebornen Heiden, die protestantische Taufe zum Christen einzuweihen nicht vermögend gewesen. — Doch gelang ihm die Veränderung seines Zustandes nicht ohne heftigen Kampf. Wir können nach unserer Ueberzeugung, nach genugsam abgewogenen Gründen, endlich einen Entschluß fassen, der mit unserm Wollen, Wünschen und Bedürfen völlig harmonisch ist, ja zu Erhaltung und Förderung unserer Existenz unausweichlich scheint, so daß wir mit uns völlig zur Einigkeit gelangen. Ein solcher Entschluß aber kann mit der allgemeinen Denkweise, mit der Ueberzeugung vieler Menschen im Widerspruch stehen; dann beginnt ein neuer Streit, der zwar bei uns keine Ungewißheit, aber eine Unbehaglichkeit erregt, einen ungeduldigen Verdruß, daß wir nach außen hier und da Brüche finden, wo wir nach innen eine ganze Zahl zu sehen glauben. Und so erscheint auch W. bei seinem vorgehabten Schritt besorgt, ängstlich, kummervoll und in leidenschaftlicher Bewegung, wenn er sich die Wirkung dieses Unternehmens bedenkt. — Denn es bleibt freilich ein Jeder, der die Religion verändert, mit einer Art von Makel bespritzt, von der es unmöglich scheint, ihn zu reinigen. Die Menschen schätzen den beharrenden Willen um so mehr, als sie sämmtlich in Parteien getheilt ihre eigene Sicherheit und Dauer beständig im Auge haben. Hier ist weder von Gefühl, noch von Ueberzeugung die Rede: ausdauern soll man da, wo uns mehr das Geschick als die Wahl hingestellt. — War nun dies die eine, sehr ernste Seite, so läßt sich die Sache auch von einer andern ansehn, von der man sie heiterer und leichter nehmen kann. Gewisse Zustände des Menschen, die wir keineswegs billigen, gewisse sittliche Flecken an dritten Personen haben für unsere Phantasie einen besondern Reiz. Will man uns ein Gleichniß erlauben, so möchten wir sagen, es sei damit, wie mit dem Wildpret, das dem feinen Gaumen mit einer kleinen Andeutung von Fäulniß weit besser als frischgebraten schmeckt. Eine geschiedene Frau, ein Renegat machen auf uns einen besonders reizenden Eindruck. Personen, die uns sonst vielleicht nur merkwürdig und liebenswürdig vorkämen, erscheinen uns nun als wundersam, und es ist nicht zu leugnen, daß die Religionsveränderung Winckelmann's das Romantische seines Lebens und Wesens vor unserer Einbildungskraft merklich erhöht. — Aber für W. selbst hatte die katholische Religion nichts Anzügliches. Er sah in ihr blos das Maskenkleid, das er umnahm, und drückt sich darüber hart genug aus. —

Das waren bittere Worte, deren Beziehung nicht zweifelhaft sein konnte, und die es begreiflich machen, wie damals die romantische Schule

dem Goethe-Cultus entschieden absagte. — Zu Anfang des Jahres 1806 kehrte A. W. Schlegel aus Italien nach Coppet zurück. Aus dieser Zeit haben wir einen Brief an Fouqué, der die Umwandlung in seinen Gesinnungen auf eine geistvolle Weise ausspricht.

Wie Goethe und seine Zeitgenossen ihre ganze Zuversicht auf Darstellung der Leidenschaften setzten, und zwar mehr ihres äußern Ungestüms, als ihrer innern Tiefe, so haben die Dichter der letzten Epoche die Phantasie, und zwar die blos spielende, müßige, träumerische Phantasie, allzu sehr zum herrschenden Bestandtheil ihrer Dichtungen gemacht. Anfangs mochte dies sehr heilsam und richtig sein, wegen der vorhergegangenen Nüchternheit und Erstorbenheit dieser Seelenkraft. Am Ende aber fordert das Herz seine Rechte wieder, und in der Kunst wie im Leben ist doch das Einfältigste und Nächste wieder das Höchste. Warum fühlen wir die romantische Poesie inniger und geheimnißvoller als die classische? Weil die Griechen nur die Poetik der Freude ersonnen hatten. Der Schmerz ist aber poetischer als das Vergnügen, und der Ernst als der Leichtsinn .... Die Poesie, sagt man, soll ein schönes und freies Spiel sein .... Allein wollen wir sie blos zum Festtagsschmuck des Geistes? oder bedürfen wir ihrer nicht weit mehr als einer erhabenen Trösterin in den innerlichen Drangsalen eines unschlüssigen, zagenden, bekümmerten Gemüths, folglich als der Religion verwandt? Darum ist das Mitleid die höchste und heiligste Muse. Mitleid nenne ich das tiefe Gefühl des menschlichen Schicksals, von jeder selbstischen Regung geläutert und dadurch schon in die religiöse Sphäre erhoben ..... Unsere Zeit krankt an Schlaffheit, Unbestimmtheit, Gleichgültigkeit, Zerstückelung des Lebens in kleinliche Zerstreuungen und an Unfähigkeit zu großen Bedürfnissen .... Wir bedürften also einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, unmittelbaren, energischen und besonders einer patriotischen Poesie. Dies ist eine gewaltsame, hart prüfende, entweder aus langem, unsäglichem Unglück eine neue Gestaltung der Dinge hervorzurufen, oder auch die ganze europäische Bildung unter einem einförmigen Joch zu vernichten bestimmte Zeit. Vielleicht sollte, so lange unsere nationale Selbstständigkeit, ja die Fortdauer des deutschen Namens so dringend bedroht wird, die Poesie ganz der Beredtsamkeit weichen. — Jene Richtung rührt zum Theil von den Umständen her, unter welchen wir die Poesie wieder zu beleben gesucht haben. Wir fanden eine solche Menge prosaischer Plattheit vor, so erbärmliche Götzen des öffentlichen Beifalls, daß wir so wenig als möglich mit einem gemeinen Publicum wollten zu schaffen haben, und beschlossen, für die paar Dutzend ächte Deutsche, welche in unsern Augen die einzige Nation ausmachten, ausschließend zu dichten .... Ich nehme mich keineswegs aus; ich weiß gar wohl, daß viele meiner Arbeiten nur als Kunstübungen zu betrachten sind, die auf keine sehr eindringliche Wirkung Anspruch machen können.

Diese Geständnisse sind sehr offenherzig; aber noch mehr werden wir überrascht, als Schlegel ganz unumwunden erklärt, er habe eigentlich immer so gefühlt, aber weil er aus Grundsatz parteiisch für seine Freunde

sei, habe er sich anders darüber ausgesprochen; für einen Kritiker ein seltsames, ja ein vernichtendes Geständniß! Und es ist ganz ernst gemeint. — Von diesem Standpunkt aus erklärt sich Schlegel auch die Bewunderung, die Schiller davongetragen, namentlich in seinem Tell. Von demselben Standpunkt aus verdammt er die neuen Werke Goethe's, die Propyläen und den Winckelmann, auf das unbedingteste. Indem er nun aber sich die Mühe giebt, seinen Freunden Rathschläge zur Hervorbringung einer neuen vaterländischen Poesie zu geben, fühlt er sich rathlos und beschränkt sich auf die Empfehlung historischer vaterländischer Stoffe.

Bald sollte er Gelegenheit haben, sein neugewonnenes Princip für die Kritik anzuwenden. Zum Jahre 1807 gab Hardenberg-Rostorf, der Bruder von Novalis, zu Würzburg einen „Dichtergarten" heraus, an welchem außer dem Herausgeber Sophie Bernhardi, Fr. Schlegel und Sylvester mitarbeiteten. A. W. Schlegel zeigte denselben in der Literaturzeitung an.

Wenn nüchterne Beschränktheit sich der Poesie anmaßt, wenn die gemeinen Ansichten und Gesinnungen, über welche uns eben die Poesie erheben soll, aus der Prosa des wirklichen Lebens sich verkleidet und unverkleidet wieder in ihr einschleichen, ja sich ganz darin ausbreiten, durch ihre Schwerfälligkeit ihr die Flügel nehmen und sie zum trägen Element herunterziehen: dann entsteht ein Bedürfniß, das Dichten wiederum als eine freie Kunst zu üben, in welcher die Form einen vom Inhalte unabhängigen Werth hat. Der Phantasie werden die größten Rechte eingeräumt, und sie verwendet die übrigen Kräfte und Antriebe der menschlichen Natur zu sinnreichen Bildungen gleichsam nur in ihrem eigenen Dienste, und mit keinem andern Zweck, als sich ihrer grenzenlos spielenden Willkür bewußt zu werden. Diese Richtung ließ sich vor einigen Jahren in Deutschland spüren. Man ging den kühnsten und verlorensten Ahndungen nach; oft wurde mehr eine ätherische Melodie der Gefühle leise angegeben, als daß man sie in ihrer ganzen Kraft und Gediegenheit ausgesprochen hätte; die Sprache suchte man zu entfesseln, während man die künstlichen Gedichtformen und Sylbenmaße aus andern Sprachen einführte, oder neue ersann; man gefiel sich vorzugsweise in den zarten, oft auch eigensinnigen Spielen eines phantastischen Witzes . . . . Die Ausartungen in eine leere, mühselige Gaukelei sind nicht ausgeblieben. Andere Umstände schaffen andere Bedürfnisse: denn der Sinn der Menschen wechselt, wie Homer sagt, mit den Tagen, welche die waltende Gottheit heraufführt. In einer Lage, wo man nur an einem begeisternden Glauben einen festen Halt zu finden wußte, wo dieser Glaube aber durch den Lauf der weltlichen Dinge gar sehr gefährdet wäre: da würde in der Poesie jenes luftige Streben, das wohl der Erschlaffung dumpfer Behaglichkeit mit Glück entgegenarbeiten mochte, nicht mehr angebracht sein. Nicht eine das Gemüth oberflächlich berührende Ergötzung sucht man alsdann, sondern Erquickung und Stärkung; und diese kann die Poesie nur dann gewähren, wenn sie in

ungekünstelten Weisen ans Herz greift, und, ihrer selbst vergessend, Gegenständen huldigt, um welche Liebe und Verehrung eine unsichtbare Gemeinschaft edler Menschen versammelt.

Der Inhalt jenes Dichtergartens ist nicht durchaus von der Art, wie wir nach dieser Anzeige erwarten sollten. Die Gedichte von Rostorf, der sich früher durch die „Pilgrimschaft nach Eleusis“ bekannt gemacht, sind ganz im alten romantischen Tonfall, nicht weniger das schon genannte romantische Trauerspiel „Egidio und Isabella“. Dagegen unterscheiden sich die Gedichte Fr. Schlegel's allerdings sehr wesentlich von dem Musenalmanach von 1802. Wir finden theils deutsche Sprüche in der Manier des Freidank, auch eines, „Eulenspiegels guter Rath“, in der Weise von Hans Sachs. Dann werden vaterländische Sagen umgedichtet, z. B. „Frankenberg bei Aachen“, und „das versunkene Schloß“ (bei Andernach). In beiden ist der Tonfall außerordentlich poetisch, namentlich in dem letztern; desto unklarer ist der Inhalt der Romanze, in der man es recht deutlich sieht, wie auch bei dieser neuen Wendung des Geistes die Kunstform das Erste ist, was dem Dichter vorschwebte, und der Inhalt, gerade wie in der frühern Periode, diesem Stilbedürfniß erst angepaßt wurde. Dasselbe gilt von den feierlichen Declamationen „am Spessart“, „Gebet“, „Friede“, „Mahomed's Flucht“ u. s. w. Daß hier die Stimmung ernster und feierlicher ist, als früher, läßt sich durch die dazwischen liegende Katastrophe der Schlacht bei Jena wohl erklären. Fr. Schlegel hat die beste Absicht, vaterländische Gefühle auszudrücken und vaterländische Geschichten zu erzählen; allein ihm fehlt die Kenntniß, die man sich nicht durch das Studium einiger Tage aus einem Compendium aneignet, sondern in die man sich hineingelebt haben muß. Fr. Schlegel hat sich theils in das griechische Alterthum, theils in die romantische Dichtung eingelebt; vom deutschen Leben aber hatte er keinen Begriff, und die dürftige Bekanntschaft mit einigen mystischen und ritterlichen Gedichten des Mittelalters konnte ihm diesen Begriff nicht ersetzen. Darum phantasirt er über das Ritterthum und über die Kirche ganz ins Blaue hinein. Es ist trotz des veränderten Gegenstandes wiederum die spielende Mystik der Lucinde und des Alarkos.

Auf diesen Dichtergarten nun, und namentlich auf die Anzeige in der Literaturzeitung hat Voß später die Anklage einer allgemeinen Verschwörung der Romantiker zur Wiedereinführung des Katholicismus gegründet. Die Beweisführung war leichtfertig und konnte von A. W. Schlegel sehr einfach zurückgewiesen werden. Es ist den Worten nach in allen jenen Versuchen nichts Anderes ausgedrückt, als die Nothwendigkeit, zum sittlichen Inhalt des deutschen Lebens und zu einem ernsten Glauben wieder zurückzukehren; eine Nothwendigkeit, die in jener Zeit wohl nicht verkannt werden konnte. Aber über Eins hat uns A. W. Schlegel keine Auskunft

gegeben. Er stand mit seinem Bruder fortwährend in regem, lebendigem Verkehr;*) er drückte noch in dem Gedicht an denselben, welches im „Prometheus“ von 1808 erschien, die wesentliche Uebereinstimmung mit seinen Ansichten und Grundsätzen aus. Nun haben wir gesehen, daß Fr. Schlegel damals bereits katholisch war, wenn auch noch nicht dem öffentlichen Bekenntniß nach: — wie weit war also A. W. Schlegel von diesen Absichten unterrichtet?

Fr. Schlegel war in Köln mit dem Ministerresidenten Grafen Reinhard bekannt geworden. Als er im April 1808 zu seinem Bruder nach Dresden reisen wollte, gab ihm Reinhard an Goethe einen nicht uninteressanten Brief mit, in welchem er seine Ansichten über Z. Werner ausspricht.**) Kaum war Schlegel abgereist, so erzählte die französische Zeitung von Köln, er wäre Ostern feierlich zur katholischen Religion übergetreten. Große Unruhe seiner Freunde, große Verlegenheit seiner Frau: die Sache sei nicht wahr, denn Schlegel sei seit lange katholisch und habe nur in den letzten Feiertagen eine unerläßliche Pflicht seiner Religion erfüllt; diese Publicität

---

*) Vgl. A. W. Schlegel's Werke, Bd. 8. S. 149.

**) — Seinen Mysticismus lasse ich mir gefallen. Ich stoße mit den Fühlhörnern dagegen, aber ich ziehe sie nicht zurück. Auch dieser dunkle Sinn für die unsichtbare Welt ist mir erst geworden, mehr durch den eigenthümlichen Gang meines Lebens, als blos darum, weil die Sache nun einmal in der Luft ist. Daß sie übrigens in der Luft sei, beweist die Bekehrung von Reimarus, der nun an den Magnetismus glaubt. Nicht daß er glaubte, was er sah, aber daß er sich entschließen konnte, zu kommen und zu sehen, ist das Wunder. — Wenn es eine Weltgeschichte giebt, so muß sie sich jetzt darin bewähren, daß irgend etwas wieder an die Stelle der Religionen tritt, deren Kraft und Leben verschwunden ist. Und zwar muß dies nicht ein Kreislauf werden, sondern das Neue muß eine Stufe höher stehen, als das Vorhandene, entweder durch Zusammenfassen oder Quintessenciren dessen, was wir schon kennen, oder durch irgend etwas bis jetzt noch Verborgenes. Das Bedürfniß ist allgemein und unverkennbar; und der Polizei-Mechanismus unserer Augustischen Zeit wird es nicht befriedigen. In diesem Sinn, scheint es mir, schließe sich F. Schlegel an die katholische Religion an, für dessen nun gereiften philosophischen, kenntnißreichen, classisch gewordenen Geist ich wahre Achtung bekommen habe. Einige Elemente jenes Zusammenstoßens finden sich in seiner neuen Schrift über indische Sprache, die ich Ihnen zum voraus empfehle. Nach ihm haben sich die Spuren von Offenbarung und von dem, was Wesen der Religion ist, in den katholischen Traditionen und Gebräuchen reiner erhalten, und die Begründung einer bessern höhern Religion scheint ihm als Ziel des jetzigen Ganges der Philosophie vorzuschweben. Meiner Meinung nach keine unrichtige Idee (die Religion aus Philosophie nämlich), aber eine völlig chimärische Hoffnung.

einer blos persönlichen Sache sei höchst unangenehm u. s. w. — Reinhard selbst wurde bestürzt. Am 4. Mai schreibt er an Goethe:

— Da ich den weiten Umfang kannte, den Schlegel sonst dem Wort Religion gab, so war mir, trotz aller Anzeichen, nicht in den Sinn gekommen, daß er es für sich auf den Katholicismus einengen würde, und ich begriff nicht, wie dieses feiste Dr. Luthers-Gesicht irgend eine innere rechtliche Veranlassung zu einem solchen Schritt haben könnte. — Die zweideutige Rolle, die er unter solchen Umständen zu spielen hatte, hat er übrigens mit wahrer Feinheit durchgeführt, und ich kann nicht sagen, daß er sich verstellt, kaum daß er verheimlicht habe; denn es lag nur an uns, aus allen seinen Aeußerungen die Consequenz zu ziehen. Daß der paradoxale, zum ungemeinen mit verbitterter Eigenliebe strebende Mensch die katholische Religion vorziehen könnte, schien uns sehr begreiflich; aber daß er zu ihr übertreten würde, daran dachten wir nicht. . . . So sehr heut zu Tage der Protestantismus ohne innern Halt dasteht, um so mehr bedarf er eines gemeinschaftlichen Halts gegen außen, und Menschen, die so leichtsinnig unter die Knechtschaft zurückkehren, scheinen mir Verbrecher gegen die Menschheit. —

Goethe nahm die Sache auf seine Weise auf. Schlegel hatte soeben seine neu erschienenen Schriften zu seiner großen Zufriedenheit recensirt. Erst jetzt merkte Goethe, daß die sämmtlichen Gegenstände, die er behandelt, eigentlich nur als Vehikel gebraucht werden, um gewisse Gesinnungen nach und nach ins Publicum zu bringen. „Ich begreife nun erst (22. Juni 1808), warum in der Recension meiner Arbeiten Manches so übermäßig ins Licht gehoben, Anderes in den Schatten zurückgedrängt war; die Absichtlichkeit jeder Zeile wurde klar, meine Einsicht aber ward vollkommen, als ich in „Leben und Weisheit der Inder" den leidigen Teufel und seine Großmutter mit allem ewigen Gestanksgefolge auf eine sehr geschickte Weise wieder in den Kreis der guten Gesellschaft eingeschwärzt sah ....*) — Je mehr Goethe darüber nachdachte, desto entschiedener wurde sein Mißbehagen; er brauchte, wie sich auch in dem Streit mit Jacobi zeigt, immer etwas Zeit, um die Feindseligkeit eines Acts vollkommen zu durchschauen. Während Reinhard's weiche Natur betroffen wurde, so daß er am 9. August 1808 an Goethe schrieb: „Sie sehen, wie unerschüttert der Fels steht, auf den die Kirche gebaut ist; und gewiß die schon viel träger sich wälzenden Wellen des Protestantismus werden ihn nicht zertrümmern;" — während er mit der Schlegel'schen Schule, namentlich Boisserée, in immer engere Verbindung trat, wies Goethe jede Annäherung höflich, aber ernst zurück. „Wie Sie selbst am besten fühlen," schreibt er 22. April 1810, „so müßte ein Schüler von Friedrich Schlegel eine ziemliche Zeit um mich verweilen,

*) Vgl. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, I. S. 323. 327.

und wohlwollende Geister müßten uns beiderseits mit besonderer Geduld ausstatten, wenn nur irgend etwas Erfreuliches oder Erbauliches aus der Zusammenkunft entstehen sollte."

Allein bald wußte ihm Boisserée durch die Tüchtigkeit seiner individuellen Bildung Interesse abzugewinnen, er überlegte in seiner Weise die Sache immer genauer, und in Dichtung und Wahrheit finden wir Bd. 21, S. 89—97 zu unserm Erstaunen eine objective Darstellung des Katholicismus, die fast wie eine Apologie aussieht.

— Der protestantische Gottesdienst hat zu wenig Fülle und Consequenz, als daß er die Gemeinde zusammenhalten könnte; daher geschieht es leicht, daß Glieder sich von ihr absondern und entweder kleine Gemeinen bilden, oder ohne kirchlichen Zusammenhang, neben einander geruhig ihr bürgerliches Wesen treiben. . . . In sittlichen und religiösen Dingen ebensowohl als in physischen und bürgerlichen mag der Mensch nicht gern etwas aus dem Stegreif thun: eine Folge, woraus Gewohnheit entspringt, ist ihm nöthig; das, was er lieben und leisten soll, kann er sich nicht einzeln, nicht abgerissen denken, und um etwas gern zu wiederholen, muß es ihm nicht fremd geworden sein. Fehlt es dem protestantischen Cultus im Ganzen an Fülle, so untersuche man das Einzelne, und man wird finden, der Protestant hat zu wenig Sacramente, ja er hat nur eins, bei dem er sich thätig erweist, das Abendmahl: denn die Taufe sieht er nur an Andern vollbringen und es wird ihm nicht wohl dabei. Die Sacramente sind das Höchste der Religion, das sinnliche Symbol einer außerordentlichen göttlichen Gunst und Gnade. In dem Abendmahl sollen die irdischen Lippen ein göttliches Wesen verkörpert empfangen und unter der Form irdischer Nahrung einer himmlischen theilhaftig werden. Der Sinn ist in allen christlichen Kirchen derselbe, es werde nun das Sacrament mit mehr oder weniger Ergebung in das Geheimniß, mit mehr oder weniger Accommodation an das, was verständlich ist, genossen; immer bleibt es eine heilige, große Handlung, welche sich in der Wirklichkeit an die Stelle des Möglichen oder Unmöglichen, an die Stelle desjenigen setzt, was der Mensch weder erlangen noch entbehren kann. Ein solches Sacrament dürfte aber nicht allein stehn; kein Christ kann es mit wahrer Freude, wozu es gegeben ist, genießen, wenn nicht der symbolische oder sacramentalische Sinn in ihm genährt ist. Er muß gewohnt sein, die innere Religion des Herzens und die der äußern Kirche als vollkommen Eins anzusehen, als das große allgemeine Sacrament, das sich wieder in so viel andere zergliedert und diesen Theilen seine Heiligkeit, Unzerstörlichkeit und Ewigkeit mittheilt. —

Es werden nun (Bd. 21, S. 91—94) die einzelnen Sacramente der katholischen Kirche ausgelegt und ihr Zusammenhang nachgewiesen: so geistvoll, wie es nur von einem Protestanten geschehen kann. Mit der größten Bewunderung wird höchst charakteristisch die Priesterweihe besprochen.

Alle diese geistigen Wunder entsprießen nicht, wie andere Früchte, dem natürlichen Boden, da können sie weder gesäet, noch gepflanzt, noch gepflegt werden. Aus einer andern Region muß man sie herüberflehen, welches nicht Jedem, noch zu jeder Zeit gelingen würde. Hier entgegnet uns nun das höchste dieser Symbole aus alter frommer Ueberlieferung. Wir hören, daß ein Mensch vor dem andern von oben begünstigt, gesegnet und geheiligt werden könne. Damit aber dies ja nicht als Naturgabe erscheine, so muß diese große, mit einer schweren Pflicht verbundene Gunst von einem Berechtigten auf den andern übergetragen, und das größte Gut, was ein Mensch erlangen kann, ohne daß er jedoch dessen Besitz von sich selbst weder erringen, noch ergreifen könne, durch geistige Erbschaft auf Erden erhalten und verewigt werden. Ja, in der Weihe des Priesters ist Alles zusammengefaßt, was nöthig ist, um diejenigen heiligen Handlungen wirksam zu begehen, wodurch die Menge begünstigt wird, ohne daß sie irgend eine andere Thätigkeit dabei nöthig hätte, als die des Glaubens und des unbedingten Zutrauens u. s. w. — Wie ist nicht dieser wahrhaft geistige Zusammenhang im Protestantismus zersplittert, indem ein Theil gedachter Symbole für apokryphisch und nur wenige für kanonisch erklärt werden, und wie will man uns durch das Gleichgültige der einen zu der hohen Würde der andern vorbereiten?

Das alles spricht der Dichter ohne jede Ironie, mit vollster Ueberzeugung und mit der größten Ehrbarkeit. Wenn die Ultramontanen, die sonst doch gewohnt sind, augenblicklich die ganze Hand zu ergreifen, sobald man ihnen nur den kleinen Finger hinstreckt, diese Stelle nicht für ihre Zwecke ausgebeutet haben, so liegt der Grund wohl in ihrer eigenen Ueberraschung. Kurze Zeit vorher, nach seiner italienischen Reise, sprach sich Goethe als Heide und Spinozist mit leidenschaftlichem Haß gegen das Christenthum aus, kurze Zeit darauf verspottete er als persischer Derwisch die Mysterien der kirchlichen Dreifaltigkeit. So steht die Stelle ganz vereinzelt da und mußte ein natürliches Mißtrauen erregen; und doch war sie ernst gemeint, aber freilich gehört sie nicht der Zeit an, die der Dichter schildert, sondern derjenigen, in der er sie schrieb. Goethe hatte den Uebertritt Schlegel's mit gerechter Entrüstung verfolgt; aber nach seiner Weise suchte er sich dann gleichsam physiologisch die Sache zu erklären, und da ihm das Leben überhaupt nur Erscheinung war, so konnte die richtige Erklärung nicht ausbleiben. Allein eine solche Objectivität war erst durch die Vermittelung der Romantik und der Naturphilosophie möglich; sie war etwas ganz Anderes, als die aus praktischen Bedürfnissen entspringende Sehnsucht nach Religion, die in Goethe's Jugend fällt.

Für die äußere förmliche Bekehrung, die denn doch noch etwas Anderes ist, als eine ästhetische Liebhaberei, war bei Fr. Schlegel das Streben nach einer festen, gesicherten Anstellung das leitende Motiv. Wie

Metternich es ihm versprochen hatte, wurde er 1809 als kaiserlicher Hofsecretär im Hauptquartier des Erzherzog Karl angestellt *) und als literarisch-politischer Volontair beschäftigt, ungefähr in derselben Weise, wie sein Freund Adam Müller; aber dieser äußerliche Grund wirkte nicht allein. Bei Schlegel war nicht, wie bei Stolberg und andern Bekehrten, das eingeschüchterte Gemüth die Quelle der Religionsbestrebungen gewesen, sondern die Speculation und die Phantasie. Wo das Bedürfniß eines poetisch-phantastischen Glaubens vorhanden ist, wird es sich zuletzt an die überlieferten Glaubensformen wenden müssen, da die Speculation oder auch der ästhetische Dilettantismus nichts Bleibendes hervorbringt. — Es lag noch ein anderer Grund vor. Aus der deutschen Kleinstaaterei war Schlegel 1802 nach Paris geflüchtet, wo man an die Aufrichtung eines neuen Reichs Karl des Großen, an eine neue Vereinigung der römischen Kirche und des römischen Reichs glaubte; aber Schlegel fand bei näherer Bekanntschaft, daß diese Romantik nur durch die Dämmerung aus der Ferne hervorgebracht wurde, daß trotz der abenteuerlichen Irrfahrten des neuen Reichs der leitende Geist desselben ein roher Mechanismus war. Die Franzosen zeigten sich unfähig, das ersehnte Weltbürgerthum, das künstlerische, inhaltlos ironische aufzurichten, und die Romantik wurde wieder deutsch und mittelalterlich. Aber wo sollte sie das deutsche Vaterland suchen? — Die Romantik war entsprungen aus dem Bewußtsein der Freiheit von den allgemeinen Gesetzen der Vernunft und der Natur, aus der Reaction gegen die Aufklärung; das protestantische Staatsleben mußte ihr ebenso zuwider sein, als die Spießbürgerlichkeit der Gesellschaft. In Preußen war trotz der poetischen Gestalten der Königin, des Prinzen Louis Ferdinand und ihrer Gleichgestimmten, trotz der schönen Seelen unter den Berliner Judenfamilien, die Erinnerung an den alten Fritz und sein Glaubenssystem zu groß, als daß sich die Romantik darin hätte wohl fühlen können. Der Staat dagegen, den man als den Hauptpfeiler der katholischen Kirche betrachten konnte, Oesterreich, war zugleich der einzige unter den deutschen Staaten, der sich mit einer gewissen Würde, mit einem angeerbten Vertrauen auf seine Kraft der Fremdherrschaft entgegenstellte. Oesterreich vereinigte den alten historischen Glanz der Kaiserkrone mit der derben Naivetät eines kräftigen Volksthums, mit dem ritterlichen Geist einer mächtigen Aristokratie und dem poetischen Duft der Kirche. Es waren

*) Vorher schrieb er eine Lobrede auf Stolberg's Geschichte der Religion Jesu in die neubegründeten Heidelberger Jahrbücher, und der Ultramontanismus war schon stark genug, in diesem protestantischen Blatt die Aufnahme zu ertrotzen. Vgl. Paulus' Leben, Bd. 2, S. 26.

also nicht blos äußerliche Motive, die Schlegel nach Oesterreich zogen. Daß in dem gebildeten Publicum dieses Staats die Neigung zum Protestantismus und zur Aufklärung ebenso groß war, als die umgekehrte bei den Romantikern, daß sie also auch dort wieder eine einsame Stellung haben würden, sahen sie nicht oder wollten sie nicht sehen.

Zu den Jüngern, die ihm auf der neuen Bahn folgten, gehörten weder sein Bruder noch Tieck; sie waren hart am Katholicismus vorbeigestreift, es war ihnen nie rechter Ernst um die Sache gewesen, und es mochte ihnen insgeheim behaglich zu Muthe sein, aus einem Ideenkreise, in dem sie sich nie zu Hause gefunden, auf gute Art loszukommen. Ueber die Unsittlichkeit und Unvernunft dieses Schritts kamen sie aber erst später zur Erkenntniß.

Im Juni 1827 stellte der „Katholik" von Eckstein die Uebertritte berühmter Männer zusammen, und rechnete A. W. Schlegel wenigstens zur Hälfte dazu. Ungefähr gleichzeitig brachte Voß in seiner Antisymbolik die Anklage gegen einen Geheimbund zur Wiedereinführung des Katholicismus vor, an welchem die sämmtlichen Mystiker und Romantiker, namentlich auch A. W. Schlegel Theil genommen haben sollten. Der Angeklagte erwiderte auf Beides in einer eigenen Schrift: „Berichtigung einiger Mißdeutungen" (1828) *), welche auf seine gesammte literarische Thätigkeit bedeutende Schlaglichter wirft.

Ich schätze mich glücklich, in einer evangelischen Gemeinde erzogen worden zu sein, und von meinem Vater, einem gelehrten, frommen und würdigen Geistlichen, den ersten Unterricht in den Lehren des Christenthums empfangen zu haben. Ich bin weit davon entfernt, mich von der Gemeinschaft meines Vaters, meines ältern Bruders und so vieler Vorfahren, welche nicht nur Anhänger, sondern seit mehr als zweihundert Jahren Prediger des evangelischen Glaubens waren, trennen, sie als verderbliche Irrlehrer verdammen, und ihre Gebeine aus der christlichen Begräbnißstätte hinauswerfen zu wollen. Ich betrachte das durch die Reformatoren so heldenmüthig wiedererrungene Recht der eigenen freien Prüfung als das Palladium der Menschheit, und die Reformation, dieses große Denkmal des deutschen Ruhmes, als eine nothwendige weltgeschichtliche Begebenheit, deren heilsame Wirkungen, durch mehr als hundertjährige Kämpfe nicht zu theuer erkauft, seit drei Jahrhunderten sich als jeder Erweiterung der Erkenntniß, jeder sittlichen und geselligen Verbesserung förderlich bewährt haben ... Europa ist wenigstens theilweise mündig geworden, und alle Versuche, noch so künstlich angelegt, den mit dem Marke wissenschaftlicher Forschung genährten und zur Männlichkeit herangewachsenen Geist wieder in die alten verlegenen Kinderwindeln einzuschnüren, würden hoffentlich vergeblich sein. . . . Will nun Jemand mir

*) Werke, von Böcking, VIII. S. 220—285.

einwenden, daß manche Stellen meiner frühern Schriften mit dieser Erklärung nicht übereinzustimmen scheinen, so bin ich nicht gesonnen, wie jener Römer zu antworten: was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben. Es sollte mir leid thun, wenn mannigfaltige Welterfahrung in einer vielbewegten, ja stürmischen Zeit, wenn anhaltende innere Thätigkeit des Geistes, ernste Betrachtung und Selbstbeobachtung in verschiedenen Lebensaltern mich gar nichts gelehrt hätte. Wer also in meinen frühern Schriften hie und da Unreifes, Uebertriebenes und Einseitiges findet, dem werde ich bereitwillig beitreten.*) —

Nach dieser offenen und unumwundenen Erklärung bemüht sich Schlegel, wenigstens theilweise den Uebermuth seiner frühern Sophismen zu mildern. Gegen Voß hatte er leichtes Spiel, denn von einer handgreiflichen Conspiration war in der That niemals die Rede gewesen, es handelte sich immer nur um leichtsinnige Förderung sehr bedenklicher Gemüthsrichtungen. Den Uebertritt selbst motivirt er nicht ohne Scharfsinn, nicht ohne Bitterkeit.

Die geistigen Bedürfnisse der Menschen und ihre daher entspringenden Neigungen sind sehr mannigfaltig, nach ihrer individuellen Richtung kann diese oder jene Form des Christenthums eine stärkere Anziehungskraft ausüben ... Bei allen solchen Zuthaten und Umgebungen der Religion kommt noch dieses in Betracht, daß das den bisherigen Gewöhnungen Entgegengesetzte eben durch seine Neuheit um so stärker wirkt ... In den Drangsalen des Lebens glaubt wohl ein geängstetes Herz in einem neuen Gelübde Trost und Halt zu finden. Wer nahe daran ist, in den Wellen unterzugehen, ergreift wohl auch einen brüchigen Ast als den Anker seiner Rettung. Wozu nun eine vorübergehende Gemüthsstimmung hingerissen hat, das will man bei einer ruhigern Verfassung nicht wieder zurücknehmen, um nicht mit sich selbst in offenkundigen Widerspruch zu gerathen. Ob aber jene gehoffte Befriedigung in der Fremde gefunden wird, die man zu Hause vielleicht nie in vollem Ernste gesucht hatte, das ist eine andere Frage.... — Schon die äußere Stellung des Neubekehrten ist zweifelhaft ... Man ist begierig zu sehen, ob unzweideutige Beweise einer neuen Heiligung zum Vorschein kommen. Das gewöhnliche Resultat wird wohl sein, daß Alles beim Alten bleibt, sowohl in Bezug auf die guten Eigenschaften als auf die Schwächen, Fehler und unregelmäßigen Neigungen. — Nehmen wir an, der Uebergetretene habe eine öffentliche Laufbahn, z. B. als Schriftsteller; er setze seine Wirksamkeit in

*) Ein andermal schreibt er an die Herzogin von Broglie: J'ai resolu enfin d'être vrai vis-à-vis de moi-même. Je laisse un libre cours à la pensée et je me résigne aux doutes et aux négations que cela amène. Je m'en tiens à la religion primitive, innée et universelle: voilà le terme de mes erreurs d'Ulysse, voilà mon Ithaque.

diesem Fache fort, und rücke mit dem Eifer eines neu angeworbenen Soldaten für die römische Kirche gegen uns ins Feld. . . . Wir werden vielleicht etwas Neues vernehmen, und etwas sehr Ersprießliches. Etwas Neues: weil es gar wohl sein könnte, daß die Uebergetretenen, wiewohl sie den Lehrsätzen der katholischen Kirche unbedingt gehuldigt haben, dennoch vermöge ihrer frühern bei uns empfangenen Geistesbildung einen eigenthümlichen Gesichtspunkt dafür hätten, daß sie gewisse Folgerungen dreist aussprächen, welche die verständigsten unter den katholischen Theologen gern bei Seite schöben und in den Schatten stellten; und daß sie uns dadurch eine verstärkte Ueberzeugung von dem hohen Werth der Reformation gäben. Etwas sehr Ersprießliches: wenn sich ergeben sollte, daß die zur römischen Kirche übergetretenen Schriftsteller, wie viel Gelehrsamkeit und Scharfsinn sie auch mit hinzubringen mochten, nunmehr alle Freiheit und Unbefangenheit der wissenschaftlichen Forschung eingebüßt haben, und einbüßen mußten, um folgerecht zu bleiben. Mancher, der aus Regungen der Einbildungskraft und des Gefühls eine Anwandlung zum Uebertritt gehabt hatte, dem aber der Gedanke als ein edles Vorrecht der Menschheit theuer ist, wird durch diese Erscheinung am nachdrücklichsten von der Nachfolge abgeschreckt werden. — Am schlimmsten sind diejenigen, welche mit ihrer Polemik nicht offen hervortreten. — Sie schreiben über eine Menge außerhalb der Theologie liegende Gegenstände: über die Zeitereignisse; über den Geist des Zeitalters; über alte und neue Weltgeschichte; über Philosophie und Literatur. Sie geben sich das Ansehen, als ob sie wirklich freie philosophische und historische Forschungen anstellten, und gleichwohl sind sie nur die Waffenträger einer auf diesem Gebiet ganz ungültigen geistlichen Autorität. Das Verfahren dabei ist folgendes. Anfangs tritt man leise mit conciliatorischen Filzsohlen auf; wenn dies ungerügt, und vielleicht von arglosen Lesern unbemerkt durchgegangen ist, dann wird man dreister; man holt aus der Rumpelkammer der Zeiten Sätze hervor, die wenigstens an dieser Seite der bewohnten Welt längst abgethan waren; man stellt sie hin, als ob sie sich von selbst verständen, und Niemand etwas dagegen einzuwenden hätte; die wissenschaftlichen Untersuchungen, welche den Zweifel und die Verneinung nothwendig herbeigeführt, verschweigt man als gänzlich ungeschehen, oder man erwähnt sie aus der Ferne als Verirrungen des menschlichen Verstandes; jedoch klüglich, ohne sich in irgend eine Erörterung einzulassen.*)

---

*) Wer noch etwa zweifelhaft darüber sein sollte, auf wen sich das alles bezieht, der lese nach, was A. W. Schlegel über seinen Bruder Friedrich in einem Brief an Windischmann, 29. Dec. 1834 (VIII. S. 300) sagt. „. . . Das Fragment war ihm schon früh ein hypostasirter Lieblingsbegriff geworden und ist es immer geblieben. Eine Jagd auf den Schein des Paradoxen ist unverkennbar. Auch in den neuesten Fragmenten habe ich hie und da meine eigenen Ueberzeugungen wiedergefunden, die jedoch unter der seltsamen Verkleidung mir selbst beinahe widerwärtig wurden. Wenn er aber zusammenhängend und ausführlich schrieb, dann verfuhr er ganz anders schon in der frühesten Periode. Vollends in der letzten

Fr. Schlegel hat fast in jeder seiner Schriften sich Mühe gegeben, durch offene oder versteckte Anklagen gegen die historische Erscheinung der Reformation diesen Schritt, den er mit seiner Bildung nie vereinbaren konnte, zu rechtfertigen: freilich nie in der pöbelhaften Form der spätern Apostaten. Berühmt ist namentlich die Anklage, die Reformation habe die künstlerische, die literarische und politische Entwickelung Deutschlands unterbrochen. Protestantische Schriftsteller haben sich bemüht, jene Anklage zu widerlegen: ganz ist es ihnen nicht gelungen. Luther mußte zur Befreiung des deutschen Geistes von dem römischen Joch die Theologie heraufbeschwören, und dieses theologische Interesse hat zwei Jahrhunderte hindurch alle Säfte der Nation so eingesogen, daß dadurch eine Stockung in dem natürlichen Kreislauf des Lebens eintrat. Ob nun die nothwendige Revolution im sechzehnten Jahrhundert auch auf einem andern Wege hätte eintreten können, ohne Mitwirkung jener finstern Theologie, die wenigstens für eine Zeit lang alle Freude an den bunten Erscheinungen des Lebens verbannte — wer wollte das entscheiden?

Aber das ist auch gar nicht die Frage, um die es sich handelt, wenn man ein Urtheil über jenen Uebertritt abgeben will. Die durch Luther hervorgerufene Bewegung bemächtigte sich der alten Kirche ebenso wie der neuen. Auch der Katholicismus wurde wieder theologisch; er verlor seine Naivetät, seine Lebensfreude. Was aber im Protestantismus im guten Rechtsbewußtsein geschah, erfolgte von jener Seite in bösartigen, gehässigen, menschenfeindlichen Formen. Es gilt also in unsern Tagen keineswegs eine Wahl zwischen dem Protestantismus und der Kirche des Mittelalters, sondern zwischen der protestantischen und der jesuitischen Theologie.

Wer im Schooß der katholischen Kirche geboren ist, kann sich in seinem Privatleben eine ebenso große, unter günstigen Umständen vielleicht eine größere Freiheit und Bildung erwerben, als der Angehörige einer strengen protestantischen Gemeinde: — wohlverstanden wenn er soweit abstrahiren kann, daß die Unwahrheit der öffentlichen Verhältnisse ihn nicht niederdrückt. Aber wer den Glauben seiner Väter, der sich zwar nicht im Einzelnen klar geworden ist, der aber in seinem Instinct das vollkommen richtige Princip der Sittlichkeit enthält, abschwört, kann von der öffentlichen Meinung nicht stark genug gebrandmarkt werden, und wir stimmen mit

---

versäumte er niemals, ehe er vor dem Publicum auftrat, conciliatorische Filzschuhe anzulegen. Mich konnte er freilich damit nicht täuschen, aber arglose Zuhörer und Leser haben wohl manche Sätze vorbeischlüpfen lassen, ohne zu merken, wohin sie führten. Diese Bemühung hatte sogar auf seine Schreibart einen sichtbaren, sehr nachtheiligen Einfluß: sie wurde durch alle die Bevorwortungen, Limitationen und Cautelen schwerfällig und verworren." —

voller Seele dem alten Voß bei, der lange Zeit nach dem Uebertritt seines Freundes Stolberg alle Rücksicht bei Seite warf und das Verdammungsurtheil über eine feige Gefühlsschwärmerei aussprach, die im Durst nach Illusionen endlich zur bewußten Lüge überging.

Die Anziehungskraft der katholischen Kirche liegt für strebsame Gemüther, die in sich selber den Halt nicht finden, nicht allein in ihrem äußern Glanz und in der Consequenz ihrer Institutionen, sondern vorzugsweise in der naiven Sicherheit, mit welcher das Wunder der göttlichen Erscheinung sich täglich in ihr erneuert. Täglich wird der wirkliche Leib des Herrn den Gläubigen zu kosten gegeben, täglich weist das Oberhaupt der Kirche mit der unfehlbaren Gewißheit des heiligen Geistes dem Suchenden den Weg des Heils. Hier kann ein zweifelhaftes Gemüth nicht irre gehen: wie oft es vom Glauben abgefallen sein mag, es weiß, daß ein erbarmender Gott in unendlicher Gegenwart seiner harrt, und es weiß genau, wo er zu finden ist. Es hat nicht nöthig, in schweren Kämpfen gegen sich selbst und gegen die Weisheit der Welt den Glauben zu erobern, es hat sich nur einfach zu unterwerfen. Diese Gegenwart des Göttlichen ist in allen einzelnen Institutionen der Kirche durchgebildet; es giebt keinen, auch noch so unbedeutenden Schritt des Lebens, über den sie nicht hülfreich und segnend ihre Hände breitete. Der Protestantismus dagegen überläßt den Menschen den Qualen seines Gewissens und dem entsetzlichen innern Kampf der Wiedergeburt; er verlangt bei allen Wundern, die er thut, die Mitwirkung des entgegenkommenden Gemüths, ohne die das Wunder nicht geschieht. Wein bleibt Wein und Brod bleibt Brod, wenn nicht das gläubige Gemüth das Wunder vollzieht und sie in Leib und Blut verwandelt. Die protestantische Kirche kommt niemals entgegen, sie will gesucht sein, und auch dann erscheint sie nicht in der übernatürlichen objectiven Gewißheit einer unmittelbaren Offenbarung.

Wie kam nun die Reformation dazu, diese unendlichen Güter aufzugeben und den schwachen Menschen aus der Sicherheit seines Paradieses in die Wüste hinauszustoßen, wo er sich selber den Weg suchen muß? — Es waren nicht einzelne Mißbräuche der kirchlichen Einrichtungen, die Luther bestimmten; es war auch nicht ein dogmatischer Gegensatz, der auf einem andern Wege bequemer hätte erledigt werden können: — sondern das gewaltige, mit Entsetzen verknüpfte Gefühl, daß diese reale Erscheinung Gottes, deren die Kirche sich rühmte, eine Lüge war. — Es war Luther um Wahrheit zu thun, nicht um Glückseligkeit, und dies ist der durchgehende Grundzug der protestantischen Geschichte geblieben. — Darin lag zum Theil der Grund, daß der Protestantismus bei den Germanen, der Katholicismus bei den Romanen überwog; daß die erste Religion mit einer kräftigen Entwickelung des Bürgerthums Hand in Hand ging, während

die zweite ihren günstigsten Spielraum fand, wo ein geschlossener Stand einerseits, ein unorganisirter Pöbel andererseits sich einer behaglichen Existenz erfreuten. *)

Der Protestantismus ist seiner Natur nach für das Volk, aber nicht für den Pöbel. Zwar läßt er eine ziemlich große Verschiedenheit der Meinungen, des Glaubens und des Charakters zu, aber es giebt auch sehr umfassende Kategorien, die er unbedingt ausschließt. Sein Rechtsgefühl ist lebhafter als seine Barmherzigkeit, und wie sein Katechismus die Prädestination enthält, so giebt es auch im Leben für ihn Parias, die er von sich stößt, selbst wenn er ihnen Worte des Friedens entgegenbringt. Der Protestantismus ist die Religion des ehrlichen Mannes, des soliden Pächters, des kräftigen Yeoman, des tugendhaften Squire, die Religion des Familienvaters und des Bürgers, vortrefflich für alle diejenigen, welche eine gesellschaftliche Pflicht zu erfüllen haben, die im Schwurgericht, in den Wahlen, in der Gemeinde sich am Staatsleben betheiligen; aber er hat keinen Trost für diejenigen, welche die Beute des Bösen und der Spielball Satans geworden sind. Wenn sie sich nicht bekehren wollen, oder es nicht können, so mögen sie in ihrer zeitlichen Verdammung verharren, indem sie die ewige Verdammniß erwarten. Der Katholicismus ist die einzige Religion, die den Pöbel zu benutzen verstanden hat. Der Pöbel wird durch sie nicht bekehrt, nicht bereichert, nicht arbeitsamer, nicht tugendhafter gemacht; aber er wird getröstet und unschädlich, man reißt ihm die giftigen Zähne aus und beschneidet ihm seine schrecklichen Klauen. Der Katholicismus hat für den Bettler eine unerschöpfliche Fundgrube von Hoffnungen; er hat Heiligenbilder, Rosenkränze, Kreuze, Amulete: ein süßes Opium, den Schmerz einzuschläfern und das Leben der Elenden mit schönen Träumen zu bevölkern. Darum wird der Katholicismus zu allen Zeiten die Lieblingsreligion für die beiden elendesten Classen der menschlichen Gesellschaft sein: in den Tiefen der Gesellschaft die Religion der Armen, deren Loos unwiderruflich und denen jede zeitliche Hoffnung verschlossen ist; auf den glänzenden Höhen der Welt die Religion der Menschen, die zu viel gelebt haben und die kein irdisches Gefühl mehr elektrisirt. Der katholische Pöbel ist so verdorben als möglich, aber er hat den Vorzug einer großen Anhänglichkeit an seine Religion. Diese Anhänglichkeit hat gewiß nichts Sittliches und nichts Erhabenes; sie ist augenscheinlich ein rein physischer Instinct, ähnlich dem Instinct der Bestie; aber genug, sie existirt. Der Katholik kann ein Schurke sein und darum nicht minder fromm; der Italiener kann stehlen, der Spanier morden, der Irländer sich vom Morgen bis zum Abend betrinken und sich im unfläthigsten Schmutz wälzen, ohne daß er darüber vergißt, sein Kreuz zu schlagen, vor der Mutter Gottes das Knie

*) Ein höchst geistvoller Kritiker in der Revue des deux mondes, Emile Montégut, — der erste Franzose, bei dem wir eine tiefe Einsicht in den Protestantismus antreffen, hat mehrfach diese Seite des Gegensatzes hervorgehoben; die nachfolgende Stelle ist zum Theil seinen Schriften entlehnt.

zu beugen und in der Kapelle sein Gebet herzusagen. Das Gegentheil findet im Protestantismus statt. Sobald ein Protestant dem Laster verfällt, hört er auf Protestant zu sein; seine ganze innere und sittliche Religion existirt nicht mehr für ihn, und das Leben, das er frei gewählt, ist nicht dazu gemacht, sie ihm wieder in Erinnerung zu rufen. Die Gewohnheiten eines Diebes z. B. und die damit zusammenhängenden innern Gedanken haben mit dem sittlichen Glauben an das Evangelium und an Jesus Christus nichts gemein. Die protestantische Religion ist in England bis zu den untersten Schichten des wirklichen Volks vorgedrungen; aber im Gegensatz zum Katholicismus hört sie da auf, wo die Gewohnheit des Lasters und des Verbrechens anfängt. Der Wilde der Civilisation gehört in protestantischen Ländern nicht mehr dem Christenthum an.

Die Beziehungen der Romantiker zum politischen und kirchlichen Leben in einer Zeit, wo man die Theorie nicht mehr um der Theorie willen, sondern mit sehr praktischen Rücksichten trieb, werden wir später verfolgen. Hier haben wir noch drei Werke hervorzuheben, die ihrer literarischen Thätigkeit den Abschluß gaben und die das romantische Princip in der allgemeinen Weltliteratur einbürgerten. Es sind die dramatischen Vorlesungen von A. W. Schlegel, das Werk der Frau von Staël über Deutschland, und die Geschichte der alten und neuen Literatur von Fr. Schlegel.

Im Gefolge der Frau von Staël begab sich A. W. Schlegel im Frühling 1808 nach Wien, und hielt daselbst vor einem großen und glänzenden Auditorium unter der unmittelbaren Protection des Hofes seine Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Als er sie im folgenden Jahre herausgab, wurden sie gleich darauf ins Französische, Holländische, Englische und Italienische übersetzt, und überall machten sie Epoche. Der Grund ihrer großen Verbreitung lag zum Theil darin, daß sie ohne allen gelehrten Apparat auftraten und durch glänzende, aber leicht hingeworfene Reflexionen jedem Dilettanten die Fähigkeit eines schnellen Urtheils an die Hand gaben. Durch eine sorgfältigere Ueberarbeitung würde Schlegel das Werk wesentlich verbessert haben; ob er seine Wirkung gesteigert hätte, muß dahingestellt bleiben. Um das Buch richtig zu würdigen, müssen wir auf die Zeit Rücksicht nehmen, der Vieles neu und unerhört erschien, was uns bereits so geläufig ist, daß wir gar nicht mehr darüber nachdenken. Die Kenntniß ist seit der Zeit sehr rasch gewachsen, und schon 1819 konnte Solger in den Wiener Jahrbüchern eine Kritik geben, die trotz ihrer höflichen Form in Beziehung auf den wissenschaftlichen Werth des Buchs vernichtend ist. Das Buch erscheint nach dieser Kritik als eine zwar geistreiche und glänzende, aber doch unfertige Dilettantenarbeit.

Der Dilettantismus liegt theils darin, daß Schlegel über manche

wichtige Punkte, vielleicht mit Rücksicht auf seine Zuhörer, die Untersuchung in der Mitte abbricht, vornehmlich aber darin, daß er die technische Seite seines Gegenstandes ganz unberücksichtigt läßt, ja daß er hier eine auffallende Unkenntniß verräth. Er giebt seine Geschichte des Theaters nur vom literarischen Standpunkt. Daß die dramatische Kunst eben eine Kunst ist, die sehr bestimmten innern Gesetzen folgt, spricht er hin und wieder aus, aber er weist es nicht nach, und bei seiner beständigen Polemik gegen die von den Franzosen überlieferten Regeln zu Gunsten der freien Genialität erhellt deutlich, daß er die Regel überhaupt geringschätzt. Er redet nie von der Composition und ihren Gesetzen, sondern giebt nur einzelne pikante Züge und erzählt den Inhalt der Stücke, was für den, der sie kennt, überflüssig, für die Andern unverständlich ist.

„Ein ächter Kenner", sagt er in der Einleitung, „kann man nicht sein ohne Universalität des Geistes, d. h. ohne die Biegsamkeit, welche uns in den Stand setzt, uns in die Eigenheiten anderer Völker und Zeitalter zu versetzen, sie gleichsam aus ihrem Mittelpunkt herauszufühlen. Es giebt kein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker, folglich ist der Despotismus des Geschmacks, womit diese gewisse, vielleicht ganz willkürlich bei ihm festgestellte Regeln allgemein durchsetzen wollen, eine ungültige Anmaßung." — In der That soll der Kritiker liberal sein, er soll das Schöne auch hinter einer auffallenden Verkleidung herauserkennen; allein da die menschliche Natur sich immer gleich bleibt, so kommt es gerade darauf an, abgesehen von allen conventionellen Zufälligkeiten, das Gesetz aufzufinden, nach welchem sie durch die Kunst erregt wird. Erst durch die Auffindung eines solchen Gesetzes tritt sowohl die Praxis als die Kritik aus dem Naturalismus heraus.

Auf die Darstellung des griechischen Theaters haben wir schon hingedeutet. Der Gegensatz zwischen der classischen und romantischen Kunst ist im Wesentlichen in der herkömmlichen Schiller'schen Weise festgestellt, daß nämlich die erste den harmonischen Genuß, die zweite das melancholische Gefühl des Contrastes ausdrückt. Daraus leitet Schlegel her, daß in der classischen Kunst die strenge Sonderung des Ungleichartigen herrschte, in der romantischen dagegen die Vermischung. — Die römische und italienische Kunst ist ganz summarisch behandelt. Schlegel geht, wie vor ihm Herder, von dem Princip aus, daß das Römerthum eine reine Negation gewesen sei. — Die Darstellung des französischen Theaters ist mit einer wahren Virtuosität des Hasses geschrieben. Sehr ungeschickt ist aber, daß er fortwährend über Lessing mäkelt, als ob dieser den Franzosen zu viel gethan habe. Die höhnische Abfertigung des Corneille und Molière ist im Ton unpassend, da Schlegel hier ganz sein Princip der historischen Berechtigung vergißt. Noch viel verkehrter ist die Andeutung, daß vor ihnen

das französische Theater auf einem bessern Wege gewesen sei. Aber im Einzelnen hat er meistens Recht, und sowohl die Scheidung der beiden Begriffe Classicität und Correctheit, als die Widerlegung der drei Einheiten durch den Begriff der idealen Zeit ist gelungen. — Die englische Literatur ist sehr ausführlich behandelt. Der Grundton ist die Abneigung gegen die nüchterne Alexandrinische Gegenwart und die Vorliebe für die poetischen Seiten des Elisabethischen Zeitalters. — Ganz flüchtig ist die Darstellung des spanischen Theaters, obgleich hier gerade auf dem streitigen Terrain der entscheidende Schlag zu führen war. Wenn Schlegel die schwächsten Seiten Calderon's, die Beschränkung seiner Lustspiele auf die Schablone der ritterlichen Convenienz, so wie den Supranaturalismus seiner Tragödie, zu Vorzügen stempeln möchte, wohl gar ein tiefes Gemüth darin findet, so war dabei die Rücksicht auf den österreichischen Adel maßgebend. So oft Schlegel darauf zurückkommt, daß man bei dem Urtheil über ein poetisches Werk die historischen Voraussetzungen in Anschlag bringen müsse, so tritt doch an Stelle der historischen Deduction regelmäßig die unmittelbare artistische Vorliebe. — Am schlechtesten geht es dem deutschen Theater: Lessing wird als eine prosaische Natur geringschätzig behandelt, Clavigo gegen den Triumph der Empfindsamkeit zurückgesetzt; wahrhaft widerwärtig ist die Darstellung Schiller's. Schlegel macht einzelne unbedeutende Ausstellungen, bemerkt dabei, Schiller sei ein großes Talent und ein tugendhafter Dichter gewesen, und das ist Alles. — Für die Zukunft empfiehlt Schlegel das versificirte romantische Lustspiel und das historische Drama.

Als Fehler müssen wir noch hervorheben: die falsche Unterscheidung zwischen dem Dramatischen und Theatralischen; die falsche Ableitung der Kunst vom Nachahmungstrieb; die unklare Entgegensetzung von Scherz und Ernst; die übertriebene Beziehung der Kunst zur Religion; vor Allem das Ueberwiegen des stofflichen Eindrucks über den Eindruck der Kunstform. Das Letzte scheint dem Princip der Romantik entgegengesetzt, es ist aber leicht zu erklären, denn wenn man die Form bis zum Raffinement ausbildet, so beschränkt sich diese bald auf das Unwesentliche, und der höhere Begriff der schöpferischen Form geht in der Hingabe an die seltsamen Stoffe unter.

Ungleich wichtiger noch, als die dramatischen Vorlesungen, war für die Beziehungen der deutschen Literatur zum Ausland das Werk der Frau von Staël über Deutschland. Diese Frau ist in neuerer Zeit mit einer ganz unverdienten Geringschätzung behandelt worden, während damals nicht nur die jungen Dichter und Philosophen, die sich ihr anschlossen, mit Verehrung zu ihr aufblickten, sondern unbefangene Männer, wie der Freiherr von Stein und Niebuhr. An Bildung und Verstand steht ihr

keine Frau zur Seite, wenn ihr auch an Imagination und Gestaltungskraft viele überlegen sind. Ihr durchdringender Blick, der die kleinsten Nuancen unterschied und doch das Große und Allgemeine nie aus den Augen ließ, konnte die meisten Männer beschämen, die mit ihr wetteiferten. Sie war 37 Jahre alt, als sie 1803 in Weimar und Jena erschien, um sich über die deutsche Literatur an ihrer Quelle zu unterrichten. Als geistreiche Schriftstellerin und als Frau von Welt, in deren Salons sich die constitutionelle Partei versammelte, war sie bereits berühmt. Im Jahre 1802 war ihr Mann gestorben, Napoleon hatte sie wegen einer Schrift ihres Vaters Necker verbannt, und sie hatte sich durch den Roman Delphine in einer neuen Gattung Achtung verschafft. Das Aufsehen, das sie in Weimar und Jena erregte, war mit einem gewissen Schreck verbunden. Die sämmtlichen Frauen haßten sie, und auch für Schiller und Goethe mußte es sehr unbequem sein, sich als blosen Gegenstand betrachtet zu sehen und in einer fremden, ungewohnten Sprache einer lebhaften, unruhigen Frau Rede stehen zu müssen. Außerdem lag in ihrem ganzen Wesen eine leidenschaftliche Beziehung auf die Wirklichkeit, welche die Unbefangenheft des Weimarischen Kunsttreibens störte. Nur die äußere Noth hatte sie aus der politischen Intrigue in die abstracte Literatur getrieben. Von Weimar ging sie nach Berlin, wo gleichfalls alle Berühmtheiten gezwungen wurden, ihr Rede zu stehen. Der Tod ihres Vaters 1804 rief sie nach der Schweiz zurück, A. W. Schlegel folgte ihr als Hauslehrer ihrer Kinder und vertrauter Freund. Ihr Haus wurde nun der Sammelplatz für alle junge Talente Deutschlands und Frankreichs. Es wurde mit fieberhaftem Eifer gearbeitet und gespielt und die schweigsamsten Männer zu einem lebhaften Austausch von Gedanken und Meinungen getrieben. Wir haben zahlreiche Nachrichten über das eigenthümliche Leben in Coppet, am meisten charakteristisch von Zacharias Werner, Oehlenschläger und Chamisso.

Nach der italienischen Reise begab sie sich mit Schlegel nach Wien und führte dann 1808 ihren Hofhalt in Coppet weiter. Ueberall hatte sie ihre Studien sogleich zu verarbeiten gesucht, im Jahre 1810 war ihr Werk fertig. Die Censur strich eine Masse von Stellen, die für die Napoleonische Polizei charakteristisch sind. Bei Gelegenheit Friedrich des Großen sagte sie: Un homme peut faire marcher ensemble des éléments opposés, mais à sa mort ils se séparent. Das wurde als anzüglich unterdrückt. Die Bemerkung, in Paris wäre das Leben so glänzend, daß man dort am leichtesten das Glück entbehren könne, wurde gestrichen, da in Paris alle Welt glücklich sei. Eine ganz unerhörte Entrüstung erregte eine Stelle, in der der kategorische Imperativ gerechtfertigt und die Berechnung der Pflichten nach den Umständen getadelt wurde. Aber als das

schwerste Verbrechen galt der Schluß des Buchs: Oh, France! terre de gloire et d'amour! si l'enthousiasme un jour s'éteignoit sur votre sol, si le calcul disposoit de tout et que le raisonnement seul inspirât même le mépris des périls, à quoi vous serviroit votre beau ciel, vos esprits si brillants, votre nature si féconde? Une intelligence active, une impétuosité savante vous rendroient les maîtres du monde, mais vous n'y laisseriez que la trace des torrents de sable, terrible comme les flots, arides comme le désert!

Nachdem alle diese verfänglichen Stellen gestrichen waren, wurde das Buch gedruckt, aber augenblicklich confiscirte es die Polizei und deutete der Verfasserin an, sie habe binnen 24 Stunden das französische Gebiet zu verlassen. Frau von Staël erkundigte sich nach dem Grunde, ob er vielleicht darin läge, daß sie den Kaiser nicht erwähnt habe? aber der Minister antwortete 3. October 1810, der Kaiser hätte keinen würdigen Platz darin finden können, das Werk sei überhaupt nicht französisch: Il m'a paru que l'air de ce pays-ci ne vous convenoit point, et nous n'en sommes pas encore réduits à chercher des modèles dans les peuples que vous admirez.

Es ist zweckmäßig, uns von Zeit zu Zeit diese Umstände ins Gedächtniß zurückzurufen, da man über der Unzufriedenheit mit den gegenwärtigen Zuständen leicht die Segnungen vergißt, mit denen die französische Herrschaft uns bedachte. So lächerlich übrigens jene Verfolgung erscheint, so lag doch ein richtiger Instinct darin. Wenn Frau von Staël den Enthusiasmus als ein hauptsächliches Ferment der Geschichte darstellt und damit dem Mechanismus des Napoleonischen Staatslebens scharf entgegentritt, so sind das keine leeren Phrasen, sondern es ist auf das leidenschaftlichste gefühlt und auch, soweit es einem Weibe möglich ist, auf das lebhafteste durchdacht. Ihre Urtheile verrathen oft eine unvollkommene Kenntniß, aber zugleich einen großen Sinn für das Wesentliche. Freilich ist das Bild nach einem bestimmten Zweck idealisirt. Es kam Frau von Staël mehr darauf an, die herkömmliche Art der Franzosen durch das Bild einer entgegengesetzten Denkweise zu erschüttern, als das deutsche Volk erschöpfend darzustellen; aber sie hat nicht nur ihren Landsleuten, denen wir bis dahin als Barbaren vorkamen, zuerst ein Interesse für unsere Literatur eingeflößt; woraus eine segensreiche Wechselwirkung hervorging, sondern sie hat uns selbst zu einer Anschauung unserer Tugenden und Fehler verholfen, die in der Hauptsache richtig ist und an die wir unsere Selbstkritik und Fortbildung anknüpfen können.

Das Werk erschien nach dem Sturz Napoleons 1813 in England. Frau von Staël beginnt damit, auf die Unfruchtbarkeit der französischen Bildung hinzuweisen, die einer neuen Quelle bedürfe und die dabei durch

ihren guten Geschmack vor den nachtheiligen Wirkungen derselben geschützt sei. — Man merkt nun sofort, daß sie ihren Gegenstand von einem bestimmten Gesichtspunkt auffaßt. Sie findet überall in Deutschland große Wälder, mittelalterliche Burgen, gothische Bauten u. s. w.; sie sieht in jedem Dorffenster sorgsam gepflegte Blumen, welche die Gemüthlichkeit der Deutschen verrathen; sie findet im deutschen Volke ein tief innerliches Leben, eine unvertilgbare Poesie der Seele; aber sie findet, daß die Deutschen in der Literatur wie in der Politik zu viel Rücksicht auf die Fremden nehmen, zu wenig nationale Vorurtheile haben. Die Kleinstaaterei hat das Nationalgefühl unterdrückt, die Trennung der Stände die Einheit der Bildung unterbrochen. Die Vornehmen haben zu wenig Ideen, die Gelehrten zu wenig Sinn für die Wirklichkeit. Man wird fortwährend über den Contrast zwischen den Empfindungen und den Gewohnheiten, zwischen dem Talent und dem Geschmack betroffen. Neben dem reinsten Enthusiasmus für die Kunst zeigen sich die gemeinsten Sitten. In der Literatur kann der Deutsche das Joch der Regel nicht ertragen; im wirklichen Leben möchte er, daß ihm Alles genau vorgezeichnet werde, und weiß sich im bestimmten Falle nicht zu helfen. Der Sinn für die Freiheit ist bei ihm nicht ausgebildet und er kennt keinen gemeinsamen Ehrgeiz. Auch die Religion, weil sie ganz im Herzen liegt, isolirt die Einzelnen, und so findet sich kein gemeinsames Band in Deutschland. Bei dieser Subjectivität des Lebens les Allemands se croient plus engagés par les affections que par les devoirs. Daher auch die ungeheure Ungleichheit der Bildungsstufen. Ein Franzose versteht zu sprechen, auch wenn er keine Ideen hat; ein Deutscher hat immer mehr Ideen im Kopfe, als er ausdrücken kann. Mit einem Franzosen kann man sich unterhalten, selbst wenn er keinen Verstand hat, er erzählt unbefangen, was er gesehen und gethan hat u. s. w.; ein Deutscher, der nicht denkt, kann auch nichts sagen, er verwickelt sich in den Höflichkeitsformen und setzt sich und Andere in Verlegenheit. In Frankreich hat der Unwissende und Beschränkte ein großes Selbstgefühl; wenn ihm etwas Mühe macht oder dunkel erscheint, so verurtheilt er es ohne weiteres; in Deutschland dagegen haben die Unwissenden und Beschränkten den besten Willen; sie würden erröthen, sich nicht zu der Höhe der Gedanken eines berühmten Schriftstellers erheben zu können, und weit entfernt, sich als Richter zu betrachten, streben sie danach, Schüler zu werden. In Frankreich giebt es über jeden Gegenstand so viel fertige Redensarten, daß auch der einfältigste Mensch mit ihrer Hülfe eine Zeit lang leidlich verständig reden kann; in Deutschland wird der Unwissende nie wagen, mit seiner Meinung hervorzutreten; denn da keine Meinung als unbestreitbar anerkannt ist, muß man stets schlagfertig sein, und nur der wahrhaft Gebildete darf sprechen. Die Deutschen

gefallen sich in der Dunkelheit; sie haben einen solchen Ekel vor allgemeinen Ideen, daß, wenn sie einmal nothgedrungen darauf eingehen, sie dieselben mit den Nebeln der Metaphysik umhüllen, um sie für neu auszugeben. Selbst die Ehrlichkeit des deutschen Charakters hindert sie, gut zu erzählen. Sie freuen sich nur zur Befriedigung ihres eigenen Gewissens und lachen über das, was sie sagen, lange bevor sie daran denken, Andere zum Lachen zu bringen. Die Sprache ist aufs feinste ausgebildet für Poesie und Originalität, aber die gemeinen Bedürfnisse zu befriedigen ist sie nicht geeignet. Wo die Deutschen sich in das alltägliche Leben einlassen, hört ihre innere Betheiligung auf und sie werden geistlos. Es giebt in keinem Dinge einen festen Geschmack, Alles ist unabhängig und individuell. Jeder Dichter schafft sich eine eigene Sphäre, das Publicum empfängt von ihm seine Gesetze. Daher wirkt in Deutschland die Kritik so wenig. Die Franzosen denken und leben in den Andern, wenn auch nur aus Eitelkeit, und man merkt in der Mehrzahl ihrer Werke, daß ihr Hauptzweck nicht der Gegenstand ist, den sie behandeln, sondern die Wirkung, die sie hervorbringen. Die französischen Schriftsteller sind stets in Gesellschaft, denn sie verlieren keinen Augenblick das Urtheil und den Spott des neuesten Geschmacks aus den Augen. So ist auch in den Theaterstücken alles Technische bei den Franzosen viel besser ausgearbeitet, aber das innere Leben des Herzens und der Leidenschaft tritt bei den Deutschen viel schärfer hervor. —

Was sind das alles für feine Beobachtungen! Man hat zuweilen behauptet, Frau von Staël verdanke die Hauptsache ihres Urtheils Schlegel und seinen übrigen Freunden; aber nichts ist falscher. Ihre Urtheile sind ganz unabhängig und in den meisten Fällen den Romantikern entgegengesetzt. Was sie von ihnen hauptsächlich unterschied, war die vollständige Unfähigkeit, sich jene Ironie, welche nur schafft, um wieder aufzulösen, als wirkliche Grundlage der Gemüthsrichtung, sich das Spiel als Zweck eines Lebens zu denken. Sie war im besten Sinne des Worts eine Französin. Die Idee der Zwecklosigkeit war ihr unbegreiflich; sie mußte Alles in eine bestimmte Form bringen, Alles auf einen bestimmten Zweck beziehen. Sie bemühte sich, in den abgerissenen Einfällen ihrer Freunde Zusammenhang und Beziehung herauszufinden, und bei ihrer großen Divinationsgabe errieth sie in der That meistens, was ihnen vorschwebte; allein indem sie diesem den richtigen Ausdruck gab, veränderte sie den Sinn. Etwas von der Wärme, die ihr ganzes Leben durchstrahlte, flößte sie der Seele ihrer Freunde ein, die durch das beständige Spiel des Witzes kalt geworden waren. Aber sie schonte sie keineswegs. So zeigt sie z. B. bei Tieck's Genoveva, qu'il a voulu se faire naïf comme un contemporain de Geneviève; mais, à force de prétendre ressusciter l'ancien temps, on

arrive à un certain charlatanisme de simplicité qui fait rire, quelque grave raison qu'on ait d'ailleurs pour être touché. Sans doute il faut savoir se transporter dans le siècle que l'on veut peindre; mais il ne faut pas non plus entièrement oublier le sien. La perspective des tableaux, quel que soit l'objet qu'ils représentent, doit toujours être prise d'après le point de vue des spectateurs. In diesen kurzen Worten liegt doch wohl die erschöpfendste Kritik der romantischen Tragik. Später setzt sie hinzu: Je me fais vif, disoit un Allemand en sautant par la fenêtre: quand on se fait, on n'est rien. — Nicht minder glänzend ist ihre Kritik der romantischen Begriffe vom Komischen, der angekünstelten Willkür und Zwecklosigkeit, der Episoden, Verschleppungen u. s. w.; auch wenn sie von ihrem guten Freunde A. W. Schlegel spricht. Wenigstens scheint uns folgende Beschreibung der dramatischen Vorlesungen einen starken komischen Beischmack zu haben: „Die deutsche Sprache, deren er sich mit Eleganz bediente, umhüllte mit tiefen Gedanken und farbenreichem Ausdruck die hochtönenden spanischen Namen, diese Namen, die man nicht aussprechen kann, ohne daß die Einbildungskraft die Orangen von Granada vor sich sieht."

Höchst merkwürdig ist ihre Darstellung der deutschen Philosophie. Daß eine Dame nach dem Studium eines Jahres nur oberflächliche Kenntnisse davon haben kann, versteht sich von selbst, ebenso daß sie jene Schriftsteller tadelt, mehr für sich und für die Eingeweihten, als für die Unkundigen zu schreiben. *) Aber es verdient alle Anerkennung, daß sie den Witz, der hier so leicht anzuwenden war, ganz ausschließt und für die großen Seiten dieser Philosophie ein ungewöhnliches Verständniß zeigt. So sagt sie von Kant: „Nicht blos daß seine Moralprincipien streng und rein sind, sondern er vereinigt beständig die Ueberzeugung des Herzens mit der des Urtheils und wendet seine abstracte Theorie über die Natur der Intelligenz zur Stütze der einfachsten und edelsten Gefühle an." Das ist ein sehr wichtiger Umstand, den mancher große Kenner der Philosophie unbeachtet gelassen hat. — Sie zeigt, daß die Bereicherung des Geistes durch die neuen, wenn auch dunkeln Gedanken unschätzbar ist, denn der gegenwärtige Besitz der Menschheit ist dürftig genug. Il circule en Allemagne, depuis quelques années, une telle quantité d'idées neuves sur les sujets littéraires et philosophiques, qu'un étranger pourroit très

*) Les Allemands de la nouvelle école pénètrent avec le flambeau du génie dans l'intérieur de l'ame. Mais quand il s'agit de faire entrer leurs idées dans la tête des autres, ils en connoissent mal les moyens; ils se mettent à dédaigner, parcequ'ils ignorent, non la vérité, mais la manière de la dire. Le dédain, excepté pour le vice, indique presque toujours une borne dans l'esprit.

bien prendre pour un génie supérieur celui qui ne feroit que répéter ces idées. Il m'est quelquefois arrivé de croire un esprit prodigieux à des hommes d'ailleurs assez communs, seulement parcequ'ils s'étoient familiarisés avec les systèmes idéalistes, aurore d'une vie nouvelle.

Mit vielem Geist setzt sie darauf den Einfluß der Philosophie auf das öffentliche Leben und auf die Kunst auseinander. Sie zeigt, daß die Gewohnheit der Reflexion, das Streben, für das Verhalten die letzten Gründe in der Metaphysik zu suchen, die Macht der allgemeinen Sitte über den Einzelnen abschwächt, daß sie eine gewisse Empfindsamkeit begünstigt, die hinter harten Worten ein unschlüssiges Herz versteckt. Wenn es sich um die Metaphysik handelt, so ist auch ein dunkler und unvollkommner Gedanke ein Gewinn, denn häufig zeigt uns die Ahnung den richtigen Weg. Anders im wirklichen Leben. Man kennt es gar nicht, wenn man es nicht mit vollständiger Klarheit kennt. Wenn man vom Grenzenlosen handelt, so ist zuweilen die Dunkelheit das Zeichen von der Ausdehnung des Geistes; aber in der Analyse der praktischen Geschäfte beweist die Dunkelheit nur, daß man sie nicht versteht. Wenn man die Metaphysik in die Geschäfte einführt, so dient sie nur dazu, Alles zu verwirren, um Alles zu entschuldigen, und man findet in diesen Nebeln ein Asyl für sein Gewissen. Daher die Gefühlssophistik in einer neuern Richtung der Philosophie, die alle Stärke der Empfindungen untergräbt. Es ist daraus eine Casuistik des Gefühls entstanden, da man alle Eindrücke auf Gesetze zurückführen will und als unsittlich betrachtet, was nicht gefühlvoll und selbst romantisch ist. Daher der conventionelle Enthusiasmus für den Mond, für die Wälder, für die Einsamkeit u. s. w. Selbst beim ehrlichsten Gemüth führen dergleichen Uebertreibungen zuletzt zur Affectation und zur Lüge. — Aber ein schönes Werk hat doch die Speculation gethan, indem sie das Recht des Enthusiasmus gegen die bisher herrschende Nützlichkeitsphilosophie gerettet hat. Früher glaubte man, daß die Verstandesbildung alle Perspectiven der Einbildungskraft, allen Glauben des Herzens zerstörte. Die großen Denker Deutschlands haben gezeigt, daß durch die höhere Bildung des Verstandes auch die Heiligthümer des Herzens wiederhergestellt werden; sie haben in der Welt des Gedankens den Cultus des Unendlichen aufgerichtet, der zur Poesie und zur Religion zurückführt; sie haben den Enthusiasmus zum Erbgut der deutschen Nation gemacht. Der oberflächlichste Witz kann dieses Gefühl leicht verspotten, aber das Wahre finden wir nur durch eine Erhebung der Seele. Alles, was unsern Geist erniedrigt, ist Lüge, und der Irrthum ist stets auf Seiten der gemeinen Gefühle.

Man sieht, daß Frau von Staël, wenn sie auch etwas romantische

Farben anwandte, uns doch nicht gerade zu blosen Träumern machen wollte, wie man es ihr so oft vorgeworfen hat. Sie erkannte die positive Seite in den Thorheiten, die ihr zunächst entgegentraten, und wenn sie auch nur die romantische Periode unserer Literatur schildern konnte, so schildert sie doch in ihr einen der dauerhaftesten Züge unsers Charakters.

Die Vorlesungen über Geschichte der alten und neuen Literatur, welche Fr. Schlegel vor einem gebildeten Publicum 1812 zu Wien hielt und 1815 drucken ließ, sind sein letztes bedeutendes Werk. Er hatte bis dahin auf dem Gesammtgebiet der Literatur theils eifrig gearbeitet, theils genascht; er fühlte nun das Bedürfniß, seine Ansichten zu einem Gesammtgemälde abzurunden. Dies Unternehmen in der angemessenen Form auszuführen, in der streng historischen Form, war er zu träge geworden; er begnügte sich damit, von seinen Kenntnissen zum Nutzen und Frommen der feinen Welt den Schaum abzuschöpfen. Er hat die neuen Entdeckungen der Wissenschaft in allen Zweigen der Cultur sich sehr geschickt angeeignet, aber man fühlt heraus, daß es nicht seine eigene Arbeit ist, daß er auf fremden Schultern steht. Bald zeigt sich dies in der Unsicherheit, bald in der übertriebenen Zuversicht seiner Behauptungen. So wird die Wolf'sche Hypothese über die rhapsodische Entstehung des Homer, die Niebuhr'sche Hypothese über die römischen Volkslieder, die dem Livius zu Grunde liegen sollen, die Grimm'sche Hypothese über die altheidnische mythologische Grundlage der deutschen Volksdichtung und Aehnliches im Ton einer einfachen Erzählung wie eine ausgemachte Sache vorgetragen, ganz im Gegensatz zu A. W. Schlegel. Seine ästhetischen Deductionen sind ganz unwissenschaftlich; noch schlimmer ist die sichtlich hervortretende Tendenz. Schlegel will zunächst der Gesellschaft, vor welcher er spricht, dem österreichischen Adel, gefallen, er will sodann seinen Uebertritt rechtfertigen, er will endlich dem Gebildeten so wenig Anstoß geben als möglich. Man muß ihm bei diesem Bemühen sehr genau auf die Finger sehen, um zu unterscheiden, wo der Jesuitismus anfängt. Vieles ist so verständig, daß man arglos weiter liest und nicht merkt, wie plötzlich die absurdesten Hypothesen ganz unbefangen im Ton einer ausgemachten Sache vorgetragen werden. Am deutlichsten zeigt sich seine Perfidie in dem, was er verschweigt, obgleich sich hier nicht immer ausmachen läßt, wie viel die Trägheit und wie viel der böse Wille dazu beiträgt. Das Buch ist äußerst schädlich gewesen, denn es ist sehr populär und macht es dem sogenannten Gebildeten sehr bequem, sich eine Ueberfülle fertiger Urtheile ohne alle Mühe anzueignen.

Ueber dieser Frivolität und Treulosigkeit der Gesinnung dürfen wir die Vorzüge des Buchs nicht übersehen: es enthält einige Momente, die

man als einen Gewinn für die Literatur betrachten kann. Vor allen Dingen darf man es nicht mit den Ausgeburten der gleichzeitigen Mystiker und Geisterbanner verwechseln; bei Schlegel bleiben wir immer in der gebildeten Gesellschaft, die wir bei Görres und Schubert im Stich lassen.

Zunächst ist die nationale Tendenz der Vorlesungen hervorzuheben. Freilich war in Wien ein Jahr nach der Verheirathung der Kaisertochter mit Napoleon die Gefahr kleiner, als für Fichte vier Jahre vorher in Berlin; indeß das Verdienst wird dadurch nicht geschmälert. Schlegel verschmäht jene buntscheckige Sprache der Deutschthümler, die uns in die alte Barbarei zurückzubringen drohte, in dem Bewußtsein, daß jede nationale Eigenthümlichkeit der höchsten und freiesten Bildung fähig ist. Wenn er als Princip der Dichtkunst feststellt, daß sie aus dem nationalen und religiösen Boden erwachsen müsse, so ist diese Umkehr aus der Umwandlung der politischen Angelegenheiten zu erklären. Auf das engste hängt damit zusammen, daß die Literatur nicht mehr als eine Existenz für sich, sondern im Zusammenhang mit der übrigen Culturentwickelung betrachtet wird: ein sehr wichtiger Fortschritt, denn die Literatur schwebt in der Luft, so lange man ihre endlichen Beziehungen außer Acht läßt. Zwar werden die verschiedenen Thätigkeiten des Geistes, Religion, Wissenschaft, Politik, Architectur u. s. w., auf das bunteste durcheinander geworfen, und man merkt niemals die feste, sichere Hand heraus, die nach einem bleibenden Princip das Gesetz der Entwickelung nachzeichnet, sondern das müßige Behagen eines Spiels, welches den neugewonnenen Gesichtspunkt mehr künstlerisch als wissenschaftlich verwerthet. Allein der richtige Weg war doch gewiesen, und spätere Culturhistoriker, die gewissenhafter ans Werk gehen, werden immer dieser Schrift ihre erste Anregung verdanken.

Wenn Schlegel die griechische Literatur als eine ideale, d. h. in sich selbst vollkommen übereinstimmende an die Spitze stellt, so hebt er zugleich hervor, daß die Grundlage ihres Empfindens, die Vorstellung vom Göttlichen, eine unrichtige war. In unserer Zeit, wo eine blinde Reaction hin und wieder auf den Einfall kommt, die classische Grundlage der Erziehung aufzuheben, ist man leicht geneigt, diese Ansicht mit Argwohn und Mißtrauen zu betrachten; allein unrichtig ist sie nicht. Das Lebensprincip der Griechen ist nicht das unsrige, und jeder Versuch, es wieder zu einem künstlichen Leben zu erwecken, wird scheitern. Wenn Schlegel in der Ausführung zu weit ging und als den Charakter der bessern griechischen Literatur, die unglückselige Sehnsucht nach dem verlornen Göttlichen darstellte, welches nur durch eine Offenbarung hätte überliefert werden können, wenn er das Unbefriedigende in der Aristotelischen Philosophie daraus herleitete, daß Aristoteles die höhere Quelle der Erkenntniß verschmähte, so muß man

freilich dagegen sehr lebhaften Protest erheben. Aber wesentlich ist es, in dem schnellen politischen Verfall Griechenlands nicht etwas Zufälliges, sondern die nothwendige Entwickelung eines unvollkommenen Lebensprincips zu begreifen.

Aus der Hervorhebung des nationalen Princips für die Dichtkunst ist es zu begreifen, daß diesmal die Römer weit besser wegkommen, als sonst. Schlegel bemerkt sehr richtig, daß, so unpoetisch die Römer in allem Uebrigen waren, sie doch von Einer großen poetischen Idee getragen wurden: der Idee von Rom. Den Untergang des römischen Lebensprincips durch orientalische Einflüsse hat er mehr angedeutet, als ausgeführt.

So dilettantisch seine Darstellung der orientalischen Literatur ist, so war sie doch wichtig, da man bisher diesen Theil der Culturgeschichte außer allem Zusammenhang mit der europäischen Entwickelung betrachtet hatte. Diesmal ist ihm der Orient nicht mehr die Urquelle der Weisheit, er erkennt das Gefährliche der orientalischen Naturbestimmtheit sehr wohl heraus. Er macht die Literarhistoriker darauf aufmerksam, die Periode, wo die verschiedenen orientalischen Denkarten in Europa eindrangen und mit einander kämpften, die Periode von Hadrian bis Justinian, schärfer ins Auge zu fassen, so unerfreulich sie auch für den Kunstfreund ist. „Es giebt," sagt er, „Epochen in der Literatur, wo das Genie des Einzelnen zur glücklichsten Entwickelung gelangt auch in Stil und Kunst, und weit vorragt über sein Zeitalter; andere Epochen, wo jede einzelne Kraft in dem Geist des Ganzen verschwindet und in dem Kampf der Entwickelung der allgemeinen Denkart. Eine Geschichte der Literatur muß beiden Zuständen des menschlichen Geistes, dem ruhigen der kunstreichen Entwickelung und dem schöpferischen der chaotischen Gährung, ihr Recht widerfahren lassen."

Recht hat er ferner, wenn er die übliche Ansicht vom Mittelalter, als sei es eine blose Lücke in der Entwickelung des menschlichen Geistes, zurückweist und ihm ein eigenes Lebenselement sucht. Die Kraft und Schönheit der germanischen Heldensage wird warm vertreten, ebenso die Fortsetzung der überlieferten Bildung durch die Geistlichen in Schutz genommen. Daß die Bewegung der Cultur nicht in gerader Linie fortging, muß Schlegel selbst zugeben. „Für die romanisch redenden Länder mußte eine Art chaotischer Zwischenzeit entstehen, ehe die veränderte Mundart des Volkes von ihrem lateinischen Ursprung sich ganz lostrennen und sich wieder zu einer eigenthümlichen und einigermaßen bestimmten Sprachform gestalten konnte." Dieses Chaos bezieht sich aber nicht blos auf die Sprache, sondern auf den gesammten Kreis der idealen Empfindungen. In der durch orientalische Einwirkung veränderten Gemüthsrichtung der Deutschen vergißt Schlegel sein leitendes Princip. Während er die wahrhaft nationale Erhebung der Araber im Islam mit einem völlig unhistorischen Verdammungsurtheil

abfertigt, überschätzt er den wohlthätigen Einfluß der orientalischen Phantasie auf die germanische Dichtkunst bei weitem. In seiner Begeisterung für die Poesie des Mittelalters macht er keinen Unterschied zwischen der naturwüchsigen Poesie des Volks und den künstlichen Erfindungen der ritterlichen Sänger. Er sucht für den Dichter der Nibelungen nach einem berühmten Namen, der sich dem Wolfram von Eschenbach an die Seite stellen könne, und glaubt ihn in Heinrich von Ofterdingen gefunden zu haben. Hätte er Lachmann's Entdeckungen abwarten können, so würde dieser Theil seiner Untersuchungen besser mit seinem Princip übereinstimmen; aber bei seiner Darstellung der mittelalterlichen Poesie verläßt ihn die Idee der Nationalität völlig, er wittert überall Symbole und höhere Mysterien, er beschäftigt sich mit den tiefen Geheimnissen der Tempelherren, er sucht nach einer Wahlverwandtschaft zwischen den Deutschen und Persern, zuletzt findet er die Blüthe der Symbolik in der gothischen Baukunst. Die großen Baugesellschaften haben nach ihm nicht blos Steine übereinander häufen wollen, sondern Gedanken darin ausdrücken.

> Ein noch so herrliches Gebäude, wenn es keine Bedeutung hat, gehört auf keine Weise zur schönen Kunst. . . . Alle Baukunst muß symbolisch sein. . . . Was zuerst und am nächsten liegt, das ist der Ausdruck des zu Gott emporsteigenden Gedankens, der vom Boden losgerissen kühn und gerade aufwärts zum Himmel zurückfliegt. . . . Aber auch alles Andere in der ganzen Form ist bedeutend und sinnbildlich. Der Altar wurde gegen Aufgang der Sonne errichtet; drei Thürme entsprachen der Dreizahl des christlichen Grundbegriffs von dem Geheimniß der Gottheit; der Chor erhob sich wie ein Tempel im Tempel mit verdoppelter Höhe; die Gestalt des Kreuzes war schon früh in der christlichen Kirche gesucht worden. . . . Die Grundfigur aller Zierrathen ist die Rose; daraus ist selbst die eigenthümliche Form der Fenster, Thüren, Thürme abgeleitet; auch aller Blätterschmuck und die reichen Blumenzierrathen. Das Kreuz und die Rose sind demnach die Grundformen und Hauptsinnbilder dieser geheimnißreichen Baukunst. Was das Ganze ausdrückt, ist der Ernst der Ewigkeit, ja wenn man will, der Gedanke des Todes, des irdischen nämlich, umflochten von der lieblichsten Fülle eines unendlich blühenden Lebens. —

Die Einfälle sind artig, allein sie berühren die Hauptsache nicht. Schlegel hätte nachweisen sollen, daß die gothische Baukunst national war, durch das Klima, das Baumaterial, die bestimmten Zwecke bedingt; daß sie durch eine organische Entwickelung die höchste künstlerische Vollendung erreichte; daß die Kirchen, Burgen 2c. nicht vereinzelt standen, sondern dem Charakter der Städte, der Landschaften, des ganzen Volkslebens entsprachen. — Mit gleichem Recht oder Unrecht hat später Heine die gothische Baukunst nach der entgegengesetzten Seite hin erläutert: das Kreuz ist ihm

das Sinnbild für die beständige Kreuzigung des Lebens, die Rose das Symbol des Blutes, das Gott zum Opfer fließt, das durch die bemalten Fenster gebrochene Licht das Zeichen für die Verwesung alles Irdischen, welches in der Religion des Todes vernichtet wird u. s. w.

Recht auffallend ist die veränderte Ansicht von der eigentlich romantischen Poesie. Schlegel merkt diesmal, namentlich bei den Italienern, die geheime Frivolität heraus. Er findet es anstößig, die Religion zum Gegenstand der Dichtung zu machen; er tadelt an Dante den Ghibellinischen Trotz, die grausame Härte des Gemüths; er tadelt bei den Epikern die durchgehende Persiflage und die Nachahmung der Antike. Nur die Spanier und Camoëns finden Gnade vor seinen Augen wegen ihres nationalen Gehalts. Er entdeckt, daß am Ende des 15. Jahrhunderts ein Macchiavell lebte, dessen Fürsten er zwar nach Fichte's Anleitung als einen Ausfluß des zur Verzweiflung getriebenen Nationalgefühls auffaßt, dessen völlig heidnische Gesinnung er aber doch nicht leugnen kann. Weiter zu gehen und zu erkennen, daß die heidnische Gesinnung sich der ganzen katholischen Kirche bemächtigt hatte, war dem Renegaten nicht erlaubt. Statt dessen declamirt er gegen die Erfindung der Buchdruckerkunst und des Schießpulvers. Von einer empörenden Frivolität ist seine Darstellung der Reformation. Auch nicht ein Funke von Ernst ist in diesem Gewebe der gemeinsten Advocatenkniffe zu finden. Während seine ganze frühere Darstellung ihn darauf hätte hinweisen müssen, daß die Empörung des deutschen Gemüths über das frivole Spiel, das mit der Religion getrieben wurde, nothwendig zu einer Umgestaltung führen mußte, gleichviel, ob die nächsten Erscheinungen derselben erfreulich oder unerfreulich waren, ob der völlige Bruch mit der Tradition vortheilhaft oder nachtheilig auf die Kunst einwirkte, begnügt er sich mit einigen salbungsvollen Redensarten. „Wenn es eine unsichtbare Kirche geben könnte, die im Widerspruch wäre mit der sichtbaren, so würde diese Trennung noch schrecklicher, wie eine Trennung von Körper und Seele sein und uns mit einer gänzlichen Auflösung bedrohen. Doch dem ist nicht also; Leib und Seele der Menschheit sind noch nicht getrennt und die Wahrheit ist nur eine. Wer den Felsen verlassen hat, auf dem sie ruht, der wird ihren Tempel nicht erbauen." Wahrscheinlich hat das vornehme Publicum bei dieser Stelle lebhaft geklatscht; nicht minder bei der Erklärung, daß Luther's Leben ihm jenes Mitgefühl erregt habe, „welches wir immer empfinden, wenn wir sehen, wie eine große, erhabene Natur durch eigene Schuld zu Grunde geht und sich zum Verderben neigt." — Auf dieses vornehme Publicum war es auch berechnet, wenn Schlegel zum Urtheil über diese große Katastrophe jene kleinen Motive anwandte, die ungefähr darauf herauskommen, ob die Geschichte niedlich aussah oder nicht, während die Hauptsache ganz

unberücksichtigt bleibt: daß eine große und edle Natur, was sie als Lüge empfindet, auch als Lüge aussprechen muß, so sehr es dem eigenen Gefühl widerstrebt.

Um die berühmte Anklage gegen die Reformation, sie habe die freie Entwickelung der Kunst hintertrieben, im Allgemeinen zuzugeben, müßte man sich auch zu den weitern Folgerungen bekennen, daß Rafael, Michel Angelo und Albrecht Dürer u. s. w. die Verderber der Kunst gewesen seien, weil sie dieselbe zu freien Schöpfungen leiteten und das Handwerksmäßige der Tradition brachen. Charakteristisch war es für den Entwickelungsgang der Romantiker, daß sie vom absoluten Ideal, von der freien stofflosen Kunstform ausgingen und endlich zu einer götzendienerischen Anbetung des rohen Stoffes kamen. Denn der rohe Stoff, der Gegenstand und die Gesinnung ist in dieser neuen Wendung das maßgebende Princip, nicht die Bildung und das Talent. Der Ultramontanismus bemächtigte sich der Aesthetik, wie in früherer Zeit des Maurerthums. Die modernen Maler sollten zu den widerstrebenden Stoffen der Martyrien und ähnlicher unsinnlicher Legenden zurückkehren, sie sollten wieder an die unbefleckte Empfängniß der Jungfrau Maria glauben und in der Dreieinigkeit ein tiefes Symbol erkennen, kurz Deutschland sollte wieder katholisch werden, um eine nationale Kunst zu gewinnen. Es sieht sehr sonderbar aus, wenn sich der Ultramontanismus als Vertreter der deutschen Kunst geberdet, sein Princip ist immer dem Germanenthum feindlich gewesen und der Protestantismus war die wahre Erscheinung des deutschen Geistes. Freilich war die Polemik gegen die Antike vom Standpunkte unserer nordischen Natur und unserer geschichtlichen Traditionen sehr begründet, nur leider sind diese Erinnerungen nicht ganz erfreulicher Natur. Jene Heiligenbilder waren die Feldzeichen der Alba und Tilly, die Symbole jenes unheiligen Bruderkriegs, der Deutschland aus der Reihe der selbstständigen Nationen gestoßen hat.

Der Hauptgrund, auf den Schlegel seine Klage stützt, ist, daß durch die Reformation mit dem alten Glauben auch viele damit zusammenhängende bildliche und sinnbildliche Vorstellungsarten, poetische Ueberlieferungen und Sagen verworfen, verkannt und endlich vergessen wurden. In dieser Ausdehnung ist der Vorwurf aus der Luft gegriffen; einen andern Vorwurf, daß sie das religiöse und theologische Interesse zu sehr in den Vordergrund gedrängt, daß sie das Geistige zu sehr auf Kosten des Sinnlichen gehegt habe, konnte der bekehrte Dichter der Lucinde nicht wohl aufstellen. In der Klage über den Verfall des Romantischen wird er wider seinen Willen zuweilen sehr drollig. Man muß diese merkwürdigen Expectorationen weder für Ernst noch für Ironie nehmen. Er plaudert wie im halben Schlaf, was ihm über die Zunge will. Er schüttelt den Kopf

über die Astrologie. „Solche Phänomene, die für wunderbar und geheimnißvoll gelten, nicht als ob sie an und für sich ganz regellos, unzusammenhängend und unbegreiflich wären, sondern weil sie allerdings einer höhern und verborgenern Ordnung und Region angehören, bin ich weit entfernt leugnen zu wollen u. s. w." — Dazwischen kommen Reminiscenzen aus Jean Paul's „Vorschule der Aesthetik". Dann findet er, daß Jacob Böhme nicht blos ein großer Philosoph, sondern auch ein großer Dichter gewesen sei, und stellt ihn über Dante, Milton und Klopstock. Die französische Poesie wird getadeit, aber doch nicht mit der alten Heftigkeit. Racine wird jogar sehr gelobt. Die Geschichte der Philosophie hat ein sehr trostloses Ansehen. „Die ältere Philosophie erkannte in Raum und Zeit den unendlichen Schauplatz der Verherrlichung des Ewigen und den lebendigen Pulsschlag in dem ewigen Meere der Liebe u. s. w." Spinoza, sein alter Liebling, erhält, wie billig, einige aufmunternde Lobsprüche, doch wird die irreligiöse und unsittliche Richtung seiner Philosophie mit einer gewissen Milde getadelt. Cartesius wird strenger behandelt. Schlegel bedauert es, daß Lessing sich nicht mehr mit Philosophie beschäftigt habe, da er, abgesehen von seiner Neigung zur orientalischen Schwärmerei, im Ganzen dazu ein gutes Talent gehabt. Als Kunstrichter habe er mehr schädlich als nützlich gewirkt. „Das Größte, was Kant geleistet hat, bleibt immer, wie er gezeigt, daß die Vernunft in sich selbst streitend und für sich leer und ohne Inhalt sei, mithin nur in ihrer Anwendung auf die Erfahrung und im Gebiet derselben gültig, eine Erkenntniß von Gott oder göttlichen Dingen durch sie zu erreichen also nicht möglich sei. Statt aber nun anzuerkennen, daß diese nur durch innere Wahrnehmung erlangt werde, daß die höhere Philosophie eine Erfahrungswissenschaft sei, statt der Vernunft auch hier im Gebiete der übersinnlichen Erfahrung dieselbe zweite, ordnende und dienende Stelle anzuweisen, stellte er statt dessen dennoch die Vernunft, obwohl unter der ihr gar nicht anstehenden Maske des Glaubens wieder auf den Thron u. s. w." — Was ist nun aber gar aus Fichte, dem gefeierten Propheten der romantischen Philosophie, geworden? Er muß sich mit einer kümmerlichen Existenz neben Kotzebue und Jean Paul als ein Symptom von den Unarten des Zeitalters begnügen (Bd. 2., S. 305). Daß Schiller ein unbefriedigter Skeptiker genannt wird, kann uns nicht Wunder nehmen. Auffallender ist der Ton, in welchem von Goethe gesprochen wird. Durch das ganze Buch ziehen sich versteckte Seitenhiebe auf die Werke dieses Dichters. Zuletzt wird zwar seine Kunstvollendung gelobt, aber doch hinzugesetzt: „In Rücksicht auf die Denkart, wie sie sich auf das Leben bezieht und das Leben bestimmt, könnte unser Dichter auch wohl ein deutscher Voltaire genannt werden ..... Es wird unter all der mannigfaltigen Bildung, der geistreichen Ironie und

dem nach allen Directionen hin strebenden Witz fühlbar, daß es dieser verschwenderischen Fülle von geistigem Spiel an einem festen innern Mittelpunkt fehlt. — Auch auf Schelling's schnelles Weltconstruiren und sein dynamisches Spielen mit allerlei immer veränderten Natursystemen wird mit ernstem Tadel herabgeblickt, doch wird ihm das Zeugniß gegeben, daß er sich neuerdings gebessert habe. — Der einzige Weg, auf welchem die Zeit wieder ihr Heil finden kann, ist die Rückkehr zur alleinseligmachenden Kirche. Schlegel entdeckt in dieser Beziehung manche erfreuliche Symptome, doch tadelt er z. B. an Chateaubriand die spielende oberflächliche Form und die Richtung aufs Aeußerliche. Dagegen erklärt er S. 313: „In einfacher Würde und mit der schönsten Klarheit hat Stolberg die Herrlichkeit jenes Glaubens entfaltet, die nicht blos seinem Herzen Beruhigung, sondern auch seinem Geiste und seinem Talente eine höhere Entwickelung und ganz neue Kräfte gegeben hat. Schon werden Annäherungen zur Wahrheit fast überall gefunden, und ich hoffe, die Rückkehr soll ganz allgemein stattfinden, und die deutsche Philosophie eine Gestalt gewinnen, wo man sie nicht mehr als eine Zerstörerin der Wahrheit wird zu fürchten haben, sondern sie als eine Vertheidigerin und Dolmetscherin derselben wird betrachten dürfen." —

Die romantische Schule war darauf ausgegangen, eine poetische Atmosphäre künstlich hervorzubringen, die sie in der Wirklichkeit vermißte. Sie stellte künstlerische Ideale auf, die den Begriffen des Zeitgeistes widersprachen, aber sie nahm, wenigstens so lange sie nicht momentan die Besinnung verlor, für diese Ideale keine Gültigkeit innerhalb der wirklichen Welt in Anspruch: sie billigte den poetischen Idealismus des Ritters von der traurigen Gestalt, aber sie fand seinen Irrthum darin, daß er diese Ideale ins Leben einführen wollte, da doch die kalte Wirklichkeit der Feind des Ideals sei. Sie hat sich gehütet, in diesen Irrthum Don Quixote's zu verfallen, und wenn Fr. Schlegel dennoch ein öffentliches Aergerniß gab, so lag der Grund theils in der Zerfahrenheit seiner Gesinnung, theils aber und hauptsächlich in äußern Umständen. Das Princip der romantischen Schule bestand darin, daß der poetische Glaube, das poetische Lebenselement ein anderes sein müsse, als das Lebenselement der Wirklichkeit.

Und dies war der größte Irrthum der Schule, nicht ihre vereinzelten Abfälle; und darin lag auch ihre Verwandtschaft mit dem Katholicismus. Der Protestantismus nahm die Gegensätze des Göttlichen und des Irdischen in das menschliche Herz auf, wo sie sich in concreter Fülle entfalteten; während sowohl in der alten Kirche, wie in dem neuen Jesuitismus der Himmel und die Erde zwei Welten waren, die sich ganz äußerlich bekämpften. Bei dem wahrhaft protestantischen Dichter ist das Leben, der

Charakter eine Continuität, die Seele ein organisches Ganze. Wenn sie auch die äußere Versöhnung entbehrt, so verliert sie doch nicht sich selbst. In diesem Sinn, freilich nur in diesem, wird man als Princip des Protestantismus die Freiheit, d. h. die Selbstbestimmung, als Princip des Katholicismus die Autorität aufstellen können. Die Freiheit kann zur Qual werden, und dann flüchten schwachmüthige Idealisten zur Autorität. Aus dieser geht aber nie ein wirklicher Glaube, also auch nie eine wirkliche Dichtung hervor. Die Poesie soll nicht Ausnahmezustände, sondern Ideale darstellen, solche, die jeder Mensch von richtiger Gefühlsbildung versteht; sonst tritt mit der Zerfahrenheit und der drückenden Unruhe der Stimmung jener ephemere Charakter der Literatur ein, an dem wir noch immer kranken. Der Dichter muß an seinen Stoff und an dessen sittlichen Inhalt glauben, d. h. er muß ihn bereits in seiner Seele vorfinden: das Lebenselement seiner Fabelwelt muß auch das seinige sein, und das Gewissen seiner Charaktere muß an dem seinigen den Regulator haben.

Ende des ersten Bandes.

Druck von C. E. Elbert in Leipzig.

Inhalt.